834D61
DR62

Franz Dingelstedts Wirksamkeit Am Weimarer Hoftheater

The person charging this material is responsible for its return on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

SEP 15 1972

MAR 18 1987

L161—O-1096

DR62
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS.
28 F '14

FRANZ DINGELSTEDTS WIRKSAMKEIT AM WEIMARER HOFTHEATER.

: EIN BEITRAG ZUR THEATERGESCHICHTE :
: : DES 19. JAHRHUNDERTS. : :

INAUGURAL-DISSERTATION ZUR ERLANGUNG
DER DOKTORWÜRDE DER PHILOSOPHISCHEN
FAKULTÄT DER KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT
GREIFSWALD VORGELEGT VON

RUDOLF ROENNEKE.

□ GREIFSWALD 1912 □
BUCHDRUCKEREI HANS ADLER.

GERMANIC
DEPARTMENT

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Prof. Dr. Engel.

Referent: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Ehrismann.

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Januar 1912.

834D61
DR62

Herrn Hans Calm

Herzogl. Hofschauspieler und Lehrer der Sprechtechnik am Herzogl. Lehrerinnenseminar in Dessau

in freundschaftlicher Verehrung und Dankbarkeit

zu eigen.



Vorbemerkung.

Vorliegende Arbeit ergab nach Bekanntwerden mit dem sich bietenden Material zwei Hauptteile, die durch die Art und Weise der Dingelstedtschen Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater bedingt wurden. Der erste Teil, die äußere Theaterleitung, lediglich den Theaterleiter behandelnd, ist chronologisch-historisch, der zweite, die innere Theaterleitung, die dramaturgische und Regietätigkeit Dingelstedts betrachtend, theoretisch, allerdings stets in Beziehungen auf die Anwendung der Mittel, die Praxis. Von Material wurde außer dem in üblichen Quellensammlungen verzeichneten natürlich alles benutzt, was zu erhalten war. In Weimar wurden die Regiebücher, Zettelsammlungen, Personalverzeichnisse und Dingelstedts Personalakten auf der Großherzoglich Sächsischen Generalintendanz benutzt, die mir für die Zeit meiner dortigen Arbeit freundlichst ein Zimmer im Hoftheater überließ, mir aber leider die Benutzung des Theaterarchivs nicht zu gestatten vermochte, auf der Großherzoglich Sächsischen Bibliothek besonders die Kritiken jener Zeit eingesehen und auf dem Goethe- und Schillerarchiv einige ungedruckte Briefe Dingelstedts benutzt. Das Großherzogliche Sächsische Geheime Haupt- und Staatsarchiv mit seinem unveröffentlichten Briefwechsel zwischen Dingelstedt und dem Großherzog Karl Alexander blieb mir leider ebenso verschlossen, wie die Schillerstiftung. Dagegen war Herr Professor Dr. Hans Devrient in Weimar selbstlos und liebenswürdig genug, mir 48 Blätter Dingelstedtscher unveröffentlichter Briefe an Eduard Devrient zur Verfügung zu stellen, wofür ihm hier nochmals aufrichtig gedankt sei. Der Versuch, handschriftliches Material von Dingelstedts

Univ. Greifswald

Tochter, Baroneß Susanne von Dingelstedt in Graz, hauptsächlich die Gegenbriefe von Eduard Devrient an Dingelstedt zu erhalten, scheiterte, da die betreffende Dame versicherte, kein handschriftliches Material ihres Vaters zu besitzen. Gerade handschriftliches Material, Briefe irgendwelcher Art benutzen zu können, blieb nicht ohne Erfolg, Autographenhandlungen wie vor allem Liepmannsohn & Co., auch Henrici-Berlin, stellten mir in anerkennenswerter Weise viel zur Verfügung, während andere Autographenhandlungen garnicht antworteten. Im einzelnen ist dieses wie all' das sonst benutzte Material im Text genau verzeichnet.

Einer ganzen Reihe von Persönlichkeiten habe ich aufrichtigst zu danken: Zunächst dem Oberregisseur am Königlichen Hof- und Nationaltheater in München Herrn Dr. Eugen Kilian, dem geistigen Urheber meiner Arbeit. Dann Herrn Dr. Heinrich Stümcke, der mir in überaus liebenswürdiger Weise viele Ratschläge gab und Wege ebnen half, der überhaupt immer bereitwilligst mir Förderung aus seinen reichen Kenntnissen gewährte. Aufrichtigsten herzlichen Dank dafür! — Daß ich den erwähnten Instituten, hauptsächlich der Großherzoglich Sächsischen Generalintendanz in Weimar und hier dem Generalintendanten Herrn von Schirach, insbesondere Herrn Rendant Eilers für seine freundliche Mühe zu Dank verpflichtet bin, ist selbstverständlich. Außerdem danke ich den Herren Adolf Bartels, Julius Rodenberg, Alexander von Weilen, Dr. Otto Liebscher für gewährte Auskunft, meinem Freunde Herrn Dr. Richard Fritze für einige Winke und endlich und ganz besonders meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geh. Regierungsrat Professor Ehrismann, der immer freundliche Teilnahme am Werden meiner Arbeit zeigte, und dessen Rat und Unterstützung ich aufrichtigst dankend hoch anerkenne.

Franz Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater. : : :

Teil I.

Die äußere Theaterleitung.

Teil II.

Die innere Theaterleitung.

Erster Teil.

Leitspruch:
Nicht auf die Mittel kommt es an, sondern auf den Geist, mit welchem die dramatische Arbeit des Dichters, die künstlerische Absicht, verwirklicht wurde. (Richard Wagner). ::

Vom 1. November 1910 bis zum 2. Januar 1911 fand in den Ausstellungshallen des zoologischen Gartens in Berlin eine Theaterausstellung statt[1]). Wer Gelegenheit gehabt hat, diese zu besuchen, um mit eigenen Augen die so schwierig zu ordnenden und doch so interessant zusammengestellten verschiedenen Abteilungen des Deutschen Theaters zu besichtigen, der wird aus dem mannigfachen und großen Stoff seine Kenntnisse bereichert, den großen Nutzen dieser Ausstellung für die Sache und für sich selbst erkannt und seinen großen Dank dem Veranstalter dieser Ausstellung „der Gesellschaft für Theatergeschichte“ und denen, welche die Arbeit dabei auf ihren Schultern trugen, nicht vorenthalten haben. Den großen Reichtum dieser Ausstellung ganz zu erfassen und in sich aufzunehmen, war gewiß nur wenigen vergönnt; das bedingte viel Zeit. Wer aber aufmerksamen Auges von Abteilung zu Abteilung schritt, und nach Weimar, Wien und Berlin die Münchener Abteilung betrat, dessen Blick wurde dort zweifellos von einem Bilde gefesselt, das den Namen trug: Franz Dingelstedt[2]). Das Bild stammt aus der Zeit seiner Münchener Intendanz vom Jahre 1851 – 57

---

[1]) Vgl. Heinrich Stümcke: Die deutsche Theaterausstellung, Berlin 1910. „Bühne und Welt“ XIII. Jahrg. Nr. 3—8. 1. Novemberheft bis 2. Januarheft. Vgl. auch Katalog der Theaterausstellung Rudolf Mosse Berlin 1910.

[2]) Katalog der Theaterausstellung S. 35 Nr. 46.

und ist ein Werk des bekannten Münchner Historienmalers Theodor Pixis: Dieser interessante Kopf mit dem edlen Antlitz, dem mächtigen Kinn- und Backenbart, diese hohe freie Stirn, umwallt von der Fülle lockigen braunen Haares, diese Augen, deren Blick eine kernfeste, zielbewußte Persönlichkeit ausspricht, dieser Zug männlicher Entschlossenheit um die vollen Lippen: Franz Dingelstedt in vollster Kraft seiner männlichen Schönheit, dessen ruhmvoller Münchner Intendanz ein so jähes, unverdientes Ende bereitet wurde!

Doch mit dem erzwungenen Verlassen des Münchner Postens sollte seine Laufbahn als Theaterleiter nicht beendet, seine Bedeutung für die Theatergeschichte nicht erloschen sein[1]). Er wurde nach Weimar berufen und schenkte dort von 1857—1867 dem Hoftheater seine Arbeitskraft, bis er im Jahre 1867 nach Wien übersiedelte und 3 Jahre später seines Lebens Ziel erreichte: das Direktorat des Burgtheaters[2]).

Dingelstedts erste Beziehungen zu Weimar reichen weit zurück. Schon am 17. Mai 1850 teilte er Ziegesar, dem damaligen Intendanten des Weimarer Hoftheaters aus Stuttgart mit, daß es ihn sehr glücklich machen würde, zu den Festlichkeiten Weimars im bevorstehenden August irgendwie poetisch oder publizistisch beizutragen, immer streng vorausgesetzt, daß er näherstehenden und berechtigteren Schriftstellern in keiner Weise durch unziemliches Vordrängen lästig und gehässig werden oder ihnen einen gebührenden Platz vorweg nehmen wolle. Er werde sich anstrengen, gütige Erwartungen nach Kräften zu erfüllen und jeden Falls einen teilnehmendsten Zeugen und Zuschauer der schönen Dichtertage in Weimar abgeben[3]). „Lange schon

---

[1]) Vgl. Otto Liebscher: Franz Dingelstedt, seine dramaturgische Entwickelung und Tätigkeit bis 1857 und seine Bühnenleitung in München, Halle 1909, Paalzow & Co.

[2]) Vgl. Franz Dingelstedt, Blätter aus seinem Nachlaß mit Randbemerkungen von Julius Rodenberg, 2 Bde. Berlin, Gebr. Paetel 1891; vgl. auch Julius Rodenberg: Heimaterinnerungen an Franz Dingelstedt und Friedrich Oetker, Berlin Paetel 1882; vgl. auch Allgemeine deutsche Biographie: „Dingelstedt."

[3]) Eduard von Bamberg: Gutzkow, Laube, Dingelstedt und die Weimarer Hofbühne. Frankfurter Zeitung, 43. Jahrg. Nr. 62, 3. März 1899.

habe ich der Stadt einen Besuch zugedacht, welche nicht nur hohe Erinnerungen, sondern auch Hoffnungen für alle diejenigen in sich trägt, die am deutschen Geist und deutscher Kunst noch hängen. Daß ich diesen Besuch mit einem Akte jenes Goethekultus vereinigen kann, den ich vielleicht übertrieben treibe, erfreut und reizt mich doppelt. Ich lasse keine Gelegenheit vorübergehen, öffentlich von solchem Kultus Zeugenschaft abzulegen und daran knüpft sich mit vollster Aufrichtigkeit der Ausdruck wahrhafter Sympathie und besonders Anerkennung für die Epigonen der großen deutschen Heroenzeit in Weimar, die aus teuren Überlieferungen fruchtbare Schöpfungen zu machen wissen. Daß der Chef des Großherzoglichen Hoftheaters zu den tapfersten und glücklichsten Führern dieser Richtung gehört, bewies das vorjährige Goethefest[1]), wohin ich Dessoir nicht ohne Neid ziehen sah. Weimar hat damals ohne Frage allen Feiern in Deutschland den Rang abgelaufen. Eine Bürgschaft für das Herderfest und nicht bloß dafür, sondern eine schöne Perspektive für eine Folgezeit, die, was Sie, hochverehrter Herr Baron, was unser Liszt, was alle ihre Mitstrebenden unter dem Schutze Ihrer gnädigsten Herrschaften anfangen, gewiß vollenden und zu bleibenden Resultaten führen wird". Auf dieses so gewundene und diplomatische für Dingelstedt, den Lebenskünstler, charakteristische Schreiben erfolgte die Bestellung des Prologs.

Der nunmehr geknüpfte Faden wurde weiter gesponnen; am 1. August 1850 schrieb Dingelstedt an Ziegesar[2]): „Euer Hochwohlgeboren beeile ich mich für Dero gefälliges Schreiben vom 27. vorigen Monats meinen gehorsamsten Dank sowie lebhafteste Freude und Erkenntlichkeit für den überaus gütigen Empfang des Prologs hierdurch angelegentlichst und respektvollst auszudrücken. Möge seiner Zeit ihr Publikum, mögen

[1]) Man gab damals als Festvorstellung „Torquato Tasso" mit Dessoir als Gast in der Titelrolle; vgl. Adolf Bartels: Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817—1907, Festschrift zur Einweihung des neuen Hoftheatergebäudes am 11. Januar 1908. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1908.

[2]) Vgl. Bamberg a. a. O.

namentlich die Allerhöchsten Herrschaften Ihres Hofes in dem Urteil über die kleine aber gewiß wohlgemeinte und Ihrer schätzenswertesten Kunstanstalt mit wahrem Vergnügen gewidmete Gelegenheitsdichtung weniger mit den Besorgnissen des Verfassers als mit den höchst ehrenwerten Ansichten und Hoffnungen eines so liebenswürdigen Richters wie Sie, mein hochverehrter Herr Baron, übereinstimmen! Es versteht sich von selbst, daß Dieselben ermächtigt sind, den Prolog[1]) für dortige Zwecke in jeder Form und Weise drucken zu lassen und zu benutzen; meine Absicht, denselben zu veröffentlichen, bezieht sich lediglich auf Mitteilung im hiesigen Morgenblatt oder in der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Ich werde jedenfalls als pietätvoller Gast zum Herderfest in Weimar eintreffen und hoffe bis zur Aufführung des Lohengrin, wenn dieser auch einige Tage nach dem Goethefest sich verschieben würde, dort verweilen zu dürfen[2])". Hauptbeweggrund für seine Anwesenheit in Weimar war, wie Bamberg meint[3]), eine planmäßige publizistische Tätigkeit. Dingelstedt beschrieb die Festwoche in einer Reihe von Artikeln, unter denen der Bericht über die Lohengrin-Vorstellung vom 28. August[4]) der interessanteste ist[5]). Er beginnt mit einer Selbstkritik: „Der Oper voraus ging ein Prolog, von ihrem Festberichterstatter geschrieben, sehr verständig gesprochen durch den Schauspieler Jaffé, im Publikum ungemein gütig aufgenommen." Die Besprechung der Aufführung gibt in ihrer feuilletonistischen Art und Weise zu erkennen, daß es Worte über den Lohengrin sind, ohne das Werk selbst zu erfassen. Nichts außergewöhnliches bei seinem geringen Sinn für Musik, geradezu natürlich bei der „Zukunftsmusik" Wagners; ging es ihm doch damit wie vielen Kritikern seiner

[1]) Er wurde am 28. August vor der Lohengrinaufführung gesprochen; vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 92.

[2]) Beide Briefe an Z. sind für Dingelstedts Persönlichkeit so charakteristisch, daß es uns richtig erscheint, sie hier zum Abdruck zu bringen.

[3]) Bamberg a. a. O. Nr. 63, 4. März 1899.

[4]) Bamberg irrt sich mit dem 4. September.

[5]) Beilage zu Nr. 247 der Augsburger Allgemeinen Zeitung 1850.

Zeit[1]). Wagner beklagte sich darum auch bitter bei Liszt, daß Dingelstedt ihm mehr geschadet als genützt habe[2]). Doch der Selbstzweck der ganzen Besprechung wurde erreicht. Der große Rest der Kritik flutet aus in einem enthusiastischen Lob für Liszt, für die Darstellung dieser erstklassigen Weimarer Oper „ein Ensemble, eine Regie und Szenierung, die wahrlich einem Theater ersten Ranges keine Schande gemacht haben würden". Fraglos, daß dieses Schlußlob Weimar und dem Hof nur zu Gefallen lautete, und leichter, doch desto fester knüpfte sich Faden an Faden.

Schon am 28. September 1850 schickte Dingelstedt an Ziegesar 3 Exemplare seines „Haus Barnefeld" [3]): „Ich brauche mein Interesse nicht weiter an ihr Herz zu legen, als solches bereits geschehen, wohl aber ist es mir ein Bedürfnis, Ihnen und auch durch Ihre gütige Vermittelung allen denen, — Höchsten Herrschaften, Gönnern und Freunden — die mir meine Woche in Weimar zu einer wahrhaft angenehmen, zu einer echten Settimana santa gemacht haben, innigsten und bewegtesten Dank abzustatten. In diesen Dank schließe ich anticipando den besonderen ein, welchen Sie, liebenswürdigster aller Intendanten, um mein Drama sich verdienen werden. Geben Sie Ihren Künstlern, insonderheit Genast, Durand und Jaffé auch einen Teil davon und meinen herzlichsten Gruß. Erlauben Sie weiter, daß ich bei Ihnen eine den Kammerherrn angehende gehorsamste Anfrage stelle: Nächsten Monat

---

[1]) Es sei hier nur an Ludwig Speidel, den tonangebenden Kritiker Wiens erinnert, der die Aufführung von Wagners Nibelungenring eine musikalisch-dramatische Affenschande nannte und meinte, wenn das Werk wahrhaftes Wohlgefallen fände, so wäre das deutsche Volk durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kulturvölker des Abendlandes. Vgl. Max Martersteig: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert, eine kulturgeschichtliche Darstellung, Leipzig 1904, Breitkopf und Härtel S. 557.

[2]) Vgl. Breitkopf und Härtels Musikbücher. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 3. erweiterte Aufl. Volksausgabe, 2 Teile in einem Bande Leipzig 1910, herausgeg. von Erich Kloß, Teil I S. 55 u. 73 (Briefe an Liszt vom 8. September 1850 u. 2. Okt. 1850).

[3]) Abgedruckt: Franz Dingelstedts Sämtliche Werke, I. Gesamtausgabe in 12 Bänden, Berlin 1877, Paetel. 9. Bd. 3. Abt. (Theater) I. Bd. S. 67—201; vgl. auch Liebscher a. a. O. S. 27 48.

wird eine kleine lyrische Sammlung von mir herauskommen, worin sich auch mein Prolog zum Lohengrin befindet; darf ich ein Exemplar davon für die Bibliothek auf Ettersburg — vielleicht gar eines dem regierenden Herrscherpaar selbst — übersenden? Das Buch soll keine Bitte, sondern ein Dank sein — versteht sich von selbst [1])". Keinesfalls wollte Dingelstedt in Weimar vergessen werden. Dazu hatte er allen Grund, wenn sein Planen, das er mit sich und Weimar trug, in Erfüllung gehen sollte. Ein gleichzeitiges Schreiben an Liszt aus Stuttgart sagt es uns: „Weimar — Du hast Recht — ist ein Nest; aber es läßt sich singen in diesem Nest. Stuttgart ist ein Loch, worin man nur pfeifen kann wie die Mäuse. Obendrein pfeifen wir in vielen Dingen aus dem letzten Loch. So wiederhole ich Dir also [2]), daß ich bereit bin, das Loch mit dem Nest zu vertauschen, sobald es angeht; gebt mir einen Vertrag bis zum Schillerfest (1859), der mich an die Spitze Eures Schauspiels stellt, und ich bin der Eure. Aber bald [3])!". Bamberg hat recht, wenn er sagt: „Es ist deshalb auch gar keine Frage, daß Dingelstedt schon damals die Leitung des Weimarer Schauspiels übernommen hätte, wenn er nicht plötzlich mit einem anderen Plan gelandet wäre, der ihm größere Vorteile und eine glänzendere Wirksamkeit versprach." — Am 18. Oktober 1850 schrieb er Ziegesar unter Übersendung der Bühneneinrichtung seines Barnefeld: „Mit Dresden bin ich ganz zufrieden, die Welt konnte und wollte ich nicht erobern, und wenn ich mit diesem ersten Schritt nur Fuß fasse auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, so genügt mir das vollkommen. Dies erreiche ich allem Anschein nach: Wien und Berlin haben angenommen, ihrer jetzt schon vorbereiteten Darstellung wird Ihre Bühne sich anschließen und andere habe ich noch gar nicht beschickt. Ich bin geduldig in allen Stücken, wie es einem deutschen Poeten geziemt, im Theater am geduldigsten." In München setzte er das gleiche Stück in Szene und bestieg den dortigen

---

[1]) Bamberg a. a. O. Nr. 63, 4. März 1899.

[2]) Die Angelegenheit war vermutlich bei seiner Anwesenheit in Weimar besprochen worden.

[3]) Bamberg a. a. O. Schluß des 3. Abschnitts seiner Abhandlung.

Intendantenstuhl [1]). Daß er diese leitende Stellung der geplanten Weimarer vorzog, ist nur zu begreiflich.

Dingelstedt war ein großer Lebenskünstler: Nun er in München diese bedeutende Stellung inne hatte, zerrissen nicht etwa die mit Weimar geknüpften Fäden, er blieb mit Ziegesar in Korrespondenz und schickte im März 1851 6 Exemplare seiner Lyrik [2]). Am 9. Mai 1852 gab er auf eine Anfrage Ziegesars zuzüglich der geplanten Berufung Hebbels als Schauspieldirektor nach Weimar seine Antwort, indem er den Vorschlag macht, Hebbel zu einem Direktionsgastspiel im September oder Oktober einzuladen und ihn ein eigenes und fremdes Stück in Szene setzen zu lassen. Er schlägt als eigenes Stück den Michel Angelo vor. Wenn Hebbel nicht gefiele und genüge, solle er ihn nach einem Ehrengeschenk, das Reise- und Aufenthaltskosten deckt, wieder ziehen lassen und mit Benedix ein gleiches versuchen. — Als der Plan mit Hebbel scheiterte, und Heinrich Marr berufen wurde, gratulierte er Ziegesar am 3. Januar 1853: „Mit Vergnügen begleite ich Ihre unserer Theaterwelt zur allgemeinen Freude wiedergeschenkte Tätigkeit auf Schritt und Tritt [3]). Sie haben in Liszt und Marr zwei treffliche Stützen Ihres Kunsttempels gewonnen und leisten das wirklich Außerordentliche". An Marr schickte Dingelstedt eine Übersetzung des „Sullvian von Melesville". Ziegesar erhielt die 2. Auflage des Barnefeld [4]).

Ebensowenig erlosch der Briefwechsel mit Liszt während der Münchner Zeit. In einem Briefe vom 28. XII. 1852 [5]) versuchte er Liszt nach München zu ziehen, als der Münchner Musikdirektor Ignaz Lachner einem Rufe nach Hamburg

[1]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 60 und Rodenberg aus D. Nachlaß a. a. O. S. 125ff. II. Bd.

[2]) Am 11. I. 1851 findet sich ein Brief aus Stuttgart nach Weimar. Wir finden wieder ein Aufrechterhalten seiner einmal geknüpften Beziehungen. Adressat läßt sich leider nicht feststellen. Handschrift in der Autographensammlung „Henrici", Berlin.

[3]) Ziegesar war krank gewesen.

[4]) Bamberg a. a. O.

[5]) Vgl. Rodenberg, Nachlaß a. a. O. Bd. 2 S. 145 und Liebscher a. a. O. S. 88 u. 89.

folgen wollte. Wie Rodenberg mitteilt[1]), blieb das Anerbieten Dingelstedts ohne Antwort „aber — so fährt er fort — kaum hat im Januar 1857 Dingelstedt in München seine Entlassung erhalten, so erscheint Ende Februar der Getreue aus Weimar, um ihn im speciellen Auftrage des Großherzogs zu einem Besuche einzuladen und abermals wenige Wochen später findet sich in einer Nummer des Frankfurter Journals, welches sein Freund Vogel[2]) sorgfältig bei seinen Papieren aufbewahrt, folgende „Weimar den 24. April datierte Notiz: Heute verläßt uns Dr. Dingelstedt, welcher eine Zeit lang der Gast des hiesigen und des benachbarten Gothaischen Hofes gewesen, jedoch um bald als einer der Unserigen zu uns zurückzukehren. Es hat sich nämlich, was ich in meinem letzten Schreiben nur als Gerücht melden konnte, inzwischen zur Tatsache gestaltet: Dingelstedt übernimmt vom 1. Oktober des Jahres an die oberste Leitung der hiesigen Hofbühne . . . er wird als Generalintendant der Kapelle und des Hoftheaters vollkommen selbständig in seiner Stellung sein, und sie als eine für sich bestehende Hofcharge bekleiden, während seit Goethes Rücktritt von der Intendanz dieselbe nur als Accessorium mit einer anderen Hofcharge hier bestand . . . .“ [3]).

Wie wohltuend auf Dingelstedt nach dem unverschuldeten Ende seiner Münchner Intendanz[4]) und dem darauf folgenden Beleidigungsprozesse, den er seinem Freund Vogel in einem Briefe vom 5. Mai 1857 schildert[5]), die glänzende Genugtuung, welche ihm Weimar gab, gewirkt haben muß, zeigt der Brief an seine Stiefmutter vom 15. Mai 1857[6]) und das Schreiben vom 15. Juni gleichen Jahres an

---

[1]) S. 149 ebenda.

[2]) damals Redakteur des Frankfurter Journals.

[3]) Ein Brief Dingelstedts aus München vom 22. II. 1854 an einen „höheren Hofbeamten in Weimar“ gibt gleichfalls zu erkennen, wie Dingelstedt seine Weimarer Beziehungen aufrecht zu erhalten sucht. Handschrift bei „Henrici“, Berlin.

[4]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 141—152;

[5]) Vgl. Rodenberg, Nachlaß a. a. O. Bd. II. S. 144ff.

[6]) Vgl. Rodenberg, Nachlaß Bd. II. S. 159ff.

seinen Jugendfreund Oetker[1]): „Ich gehe nach Weimar nur wie in einen Unterschlupf während des Gewitters wie durch eine Zwischenstation, die mich entweder hierher zurück oder in ein größeres Theater hineinführt. Die Kämpfe des letzten Winters waren hart, meine Niederlage so unerwartet wie unverdient. Aber gebrochen haben sie mich nicht, im Gegenteil nur gesammelt und an der Rechtfertigung hier hat es so wenig wie an der Genugtuung von außen gefehlt. Im ganzen habe ich, wie Du sagen wirst, mehr Glück als Vergnügen (nicht--stand) und falle, wenn ich falle, die Treppe hinauf, nicht herunter. Die Pause zwischen meinen zwei Intendanzen habe ich absichtlich offen gehalten und benützt, um meine dramatischen und dramaturgischen Schriften zu sammeln, die im Spätherbst 3 Bände stark herauskommen[2]). Du siehst die Wogen meiner Stimmung gehen noch immer hoch und frisch; ich fühle mich in der Tat nicht alt geworden, kaum älter, gesund in den Armen eines durch und durch gesunden Weibes, gescheidt im Kriege mit zahlreichen und nur teilweise dummen Feinden, glücklich im Genusse einer gesicherten, behaglichen Gegenwart, ruhig durch den Blick in die Zukunft, die mir die rechte Unsterblichkeit nicht in der Walhalla, sondern in meinem Hause gibt, das ich stifte, halte und hebe ....“

Das Jahrzehnt vor Dingelstedts Amtsantritt in Weimar hatte seine Bedeutung in der genialen Opernleitung Liszts; das Schauspiel begann erst in den letzten Jahren um besondere künstlerische Bedeutung zu ringen, ohne jedoch zu einer solchen kommen zu können.

Am 1. Juli 1847 hatte der Oberhofmarschall Herr von Spiegel, seine Intendanz niedergelegt und erhielt in dem Kammerherrn von Ziegesar seinen Nachfolger. Es ging damit

[1]) Vgl. Rodenberg, Nachlaß a. a. O. Bd. II S. 157ff; vgl. Franz Dingelstedt: Münchener Bilderbogen, Berlin Paetel 1879 S. 192 und Eduard Devrient, Geschichte der Deutschen Schauspielkunst, 5. Bd. S. 102—109, Dramatische und Dramaturgische Schriften, 9 Bd. Leipzig 1874 (Weber) neu herausgeg. von Hans Devrient 1905.

[2]) Gemeint sind sicher die Studien und Kopien nach Shakespeare, die 1858 in Pest, Wien, Leipzig, C. A. Hartlebens Verlagsexpedition herauskamen, allerdings nur einen Band umfassend.

eine Theaterleitung zu Ende, die künstlerisch nicht sehr hervorragend war, eine Leitung „recht vielseitig aber nicht erster Qualität[1])“. Um das Schauspiel muß es damals recht schlimm gestanden haben. Stahr berichtet darüber anläßlich der Aufzeichnungen über den Shakespeare-Cyklus in Weimar vom Jahre 1864 wenig erbaulich[2]). „Als ich vor 13 Jahren das-Theater in Weimar, die einst mit so vieler Liebe von unseren beiden Dichterheroen gepflegte Stätte des redenden Schauspiels kennen lernte, fand ich dasselbe in einem Zustande sichtlicher Verkommenheit und traurigen Verfalls. Die Oper zwar hatte unter Liszts Führung und der von ihm begünstigten Richtung Richard Wagners einen neuen bedeutenden Aufschwung genommen, aber das redende Schauspiel ward durch sie noch mehr in den Hintergrund gedrängt und die alte ruhmreiche Tradition des klassischen Theaters von Weimar schien völlig geschwunden“.

Ziegesar allerdings erkannte klar, worauf es ankam, und „das Zirkular[3]), das er bei seinem Amtsantritt an seine Schauspieler richtete, enthält Worte, die noch heute deutschen Intendanten und Direktoren als Richtschnur empfohlen werden können: Treue, sorgsame Pflege unserer deutschen, so auch der fremden klassischen Werke der Tragödie, des Schauspiels, des Lustspiels, möglichstes Fernhalten der neuen und neuesten Erzeugnisse der französischen dramatischen Literatur, welche die deutsche Literatur lange Zeit in oft sehr mittelmäßigen Übersetzungen überschütteten, Berücksichtigung der besseren neuesten deutschen Produktion, und baldiges Erscheinen derselben auf der Bühne.“ — Daraus ist ersichtlich, daß bei Ziegesar der Tatwille vorhanden war. Er führte denn auch im Jahre 1848 Lessings Emilia Galotti, die seit 18, und Schillers Kabale und Liebe, die seit 57 Jahren nicht mehr in Weimar gespielt worden waren, auf. Ludwigs „Erbförster“ und Hebbels „Agnes Bernauer“, Laubes „Karlschüler“ und

[1]) Bartels, Chronik a. a. O. Einleitung S. 14.

[2]) Adolf Stahr: Kleine Schriften zur Literatur und Kunst. 3 Bd. aus dem alten Weimar, 6 Briefe an Dr. Friedrich Zabel in Berlin, Berlin 1875. S. 228.

[3]) Bartels, Chronik a. a. O. S. 18 u. 19 der Einleitung.

Gutzkows „Uriel Acosta“ schenkte er der Weimarer Bühne[1]). Natürlich nahmen die Franzosen, auch die Birch-Pfeiffer und Roderich Benedix noch einen großen Platz im Spielplan ein.

Keine Frage, daß auf Ziegesars guten Willen seine Krankheit, die ihn vielfach plagte, hemmend wirkte, keine Frage auch, daß der Oberhofmeister, Herr von Beaulieu-Marconnay, dem Ziegesar die Leitung des Theaters zeitweise überließ, weder einen tiefen Einblick in die Hoftheaterverhältnisse haben, noch auch sein Interesse in dieser zeitweiligen Verwaltungsperiode ganze Wirkungen ausstrahlen konnte. Bezeichnend dafür, daß mancherlei nicht so war, wie es sein sollte, daß sich der Mangel einer einheitlichen künstlerisch bewußten und energischen Persönlichkeit fühlbar machte, ist eine Schilderung Heinrich Grans' über eine Bühnenprobe[2]) für Hackländers „Geheimen Agenten“ am 13. Mai 1852, in welchem er als Herzog Alfred auf Engagement gastierte. Obwohl die Besetzung des Stückes in den Hauptrollen eine ganz vortreffliche gewesen — die Herzogin spielte Christine Genast, die Prinzessin Frau Antonie Don-Lebrun, den Oberhofmeister Jaffé, den Minister Eduard Genast — so habe doch dem Ganzen der eigentliche rapide Fluß des Lustspieles gefehlt. „Man spielte hier ungemein ruhig, ohne sich irgendwie zu echauffieren, und als ich den Regisseur ersuchte, eine Scene, die mir durch eine ungewohnte dekorative Einrichtung fremd erschien, noch einmal probieren zu dürfen, sah er mich verwundert an und zog statt jeder Antwort, recht bezeichnend die Uhr.“

Trotz dieser wenig erfreulichen Eindrücke im Schauspiel bedeutete die Intendanz Ziegesars vergleichsweise mit der seines Vorgängers betrachtet, einen Fortschritt. Goethe, weit mehr noch Schiller sind häufiger auf dem Spielplan, auch Lessing fehlt selten. Shakespeare wird eifriger gepflegt; bisher nicht gegebene Werke wie „Coriolan“, „Komödie der Irrungen“ und

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. 19—21 der Einleitung.

[2]) Heinrich Grans: 15 Jahre in Weimar, Erlebtes und Erlittenes, Leipzig 1889. Verlag und Druck von Otto Spamer.

Julius Cäsar“ finden sich in Repertoire [1]). Neben der schon erwähnten Altagskost der Birch-Pfeiffer [2]) auch Töpfer [3]), Bauernfeld [4]), Putlitz und Hackländer. Im ernsten Drama verschwindet Raupach. Gutzkow, Laube und Freytag treten an seine Stelle. Von den Ausländern wird Scribe vor allem gepflegt und Alexander Rost, der einheimische Dichter, beginnt seine Laufbahn.

Eine Besserung im ganzen Theaterbetrieb ist unbedingt mit der Ernennung Heinrich Marrs als Direktor des Schauspiels und Oberregisseur der Oper, im Jahre 1852 vom Großherzog berufen, anzusetzen. — Marr „vielleicht der geist- und temperamentvollste Regiekünstler der älteren Bühne [5])“ ging in Weimar unbekümmert den Weg der Pflicht. Wie jeder Neuling — Eduard Genast, ein Liebling der Weimaraner, war bis dahin Oberregisseur der Oper gewesen und auch an dessen Stelle trat ja Marr — hatte er Zeit nötig sich durchzusetzen. „Volle Natürlichkeit im Spiel, innere Wahrheit und unbedingte selbstlose Einordnung in das Ganze“, das war sein noch heute gültiger Wahlspruch [6]), den er als Regisseur seinen Mitgliedern oftmals ganz berechtigt vorhielt. Er selbst zeigte praktisch, was er bezweckte: ihm kam es nicht darauf an, in Beethovens Fidelio im Chor der Gefangenen auf der Bühne zu erscheinen und durch ergreifendes Spiel dem „Leb wohl du schönes Augenlicht . .“ zu einer besonderen Wirkung zu verhelfen. In der ersten Aufführung des „Fliegenden Holländer“ unter seiner Direktion war er unter den Matrosen des Norwegers, um den Chor durch sein Spiel zu beleben. — Es hatte so mit Marrs Erscheinen zweifellos eine künstlerische Leitung begonnen,

---

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 19. / Einleitung. Zahlen der Goetheaufführungen während Ziegesars Intendanz 3, 4, 2, 3, 6, 2, 3. Schiller: 7, 6, 8, 5, 6, 5, 8. Shakespeare 4, 4, 4, 5, 7, 10, 6.

[2]) Dorf und Stadt. Waise von Lowood.

[3]) Rosenmüller und Finke. Des Königs Befehl.

[4]) Am 30. Sept. 1848 „Großjährig“. 5 mal bis 31. Mai 1851 auf dem Spielplan.

[5]) Martersteig a. a. O. S. 347.

[6]) Grans a. a. O. S. 7.

die, nach dem durch seine Krankheit bedingten Rücktritt Ziegesars — nominell behielt er seine Stellung bis zu seinem Tode 1855 — unter der Geschäftsführung Beaulieus-Marconnays weiter wirkte. Im Schauspiel sind neue Namen zu bemerken wie Alfred Meißner, Wilhelm Jordan, Brachvogel, mit „Narziß" zur Geltung kommend, Otto Roqette, C. A. Görner und von einheimischen Dichtern Wilhelm Genast; Shakespeare wird weiter gepflegt: „Viel Lärm um Nichts" in der Bearbeitung von Holtei und den „Sturm" in Dingelstedts Fassung weist der Spielplan auf. Auch wurde der Versuch einer historisch-dramatischen[1]) Vorstellung gemacht[2]). Große Ereignisse finden sich aber leider in dieser Zeit im Schauspiel nicht. — Marrs Direktion nahm im Jahre 1855 ein frühes Ende. Sicherlich, weil er seiner Persönlichkeit nach nicht in die Verhältnisse des Weimarer Hoftheaters paßte[3]).

Dagegen war für die Oper, seit 1849 unter Franz Liszts Direktion stehend, eine seltene Blütezeit aufgegangen. Auf diese Opernglanzzeit Weimars sind die nur wenig bedeutenden Leistungen im Schauspiel zurückzuführen[4]). —

[1]) Am 26. April 1855; zum Besten des in Ansbach errichteten Denkmals des Dichters August von Platen.

[2]) Bartels, Chronik a. a. O. S. 110.

[3]) Grans a. a. O. berichtet über den Konflikt auf S. 34 und 35; vgl. auch Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient, herausgeg. von Hans Devrient Stuttgart, Krabbe 1909. Danach wird das Scheitern von Marrs Direktion auf eine heillose Finanzorganisation und deren Praxis zurückgeführt.

[4]) Es ist eine bedauerliche Tatsache: wo Oper und Schauspiel sich in einem Hause befinden, hat auch heute noch das Schauspiel neben der Oper den zweiten Platz. Es sei erinnert an Dessau, an Magdeburg und ihnen gegenüber Gera und Meiningen in ihren Schauspielleistungen gestellt; vgl. auch Martersteig a. a. O. S. 503. Er spricht von dem wirtschaftlichen Notstande, der aus der Zusammenlegung von Oper und Schauspiel entspringt, sodaß „der unvergleichlich höhere Aufwand für die Oper dem Drama fast überall nur ein Parasitendasein erlaubte." — Es ist charakteristisch für den kommenden Intendanten der Vereinigten Leipziger Theater, welche durchaus berechtigten Bedingungen im Falle der Übernahme dieses Postens er an die Stadt Leipzig stellte. — Vgl. auch Arthur Kutscher: Die Ausdruckskunst der Bühne, Grundriß und Bausteine zum neuen Theater, Leipzig 1910, Eckardt S. 88.

Liszt, damals in der Gunst der höchsten Herrschaften stehend, hatte dadurch die Mittel in der Hand, für die Oper besondere Aufwendungen zu machen. Grans berichtet darüber[1]: „Das größte Interesse konzentrierte sich auf die Oper; und Liszt, der die musikalische Direktion mit voller Energie führte, war der Mann dazu, das Publikum fortwährend in Atem zu halten. Das von ihm zum größten Teil neugeschaffene Orchester war in allen Instrumenten vollzählig und künstlerisch hervorragend besetzt. So glänzten darin nach einander als erste Geiger: Joachim, Laub, Singer, Kömpel; am Violoncell: Coßmann, Flöte: Winkler und Posaune: Nabich . . . Außer den Opern Richard Wagners, die in bekannter vollendeter Aufführung zur Darstellung gelangten, und in denen vorzugsweise das Sängerpaar von Milde unvergleichlich wirkte, erhielten bedeutende Komponisten wie auch jüngere Talente Gelegenheit, gewissermaßen eingeführt zu werden. Kompositionen von Rubinstein, Raff (König Alfred), Cornelius, Damrosch . . . . machten hier unter Liszt ihre Probestation durch."

Was Liszt für Weimar selbst, insbesondere für das Weimarer Theater geleistet, bedeutet in der Musikgeschichte eine Epoche für sich. Kann es Wunder nehmen, daß durch die gewaltige Tatkraft des einen Mannes diese naturgemäß einzige und einzigartige Kunstentwicklung einen so ungeheuren Aufschwung nahm, und daß durch die hohe Ausbildung und Pflege des Musikdramas das Schauspiel in Weimar zurückstehen mußte? Obschon dies bedauerlich, ist diese Tatsache doch nur ein Erweis, daß unter einer Leitung in einem Kunsttempel nicht zwei Kunstrichtungen, die ganze Wirkungskraft erfordern, neben einander gleichwertig dastehen und gleichwertig weiter streben können, zu immer höheren Zielen.

Es war damals, als Liszt nach Weimar übergesiedelt und dem Wesen seiner Stellung nach nur zur Leitung der Hofkonzerte verpflichtet war, bald aber freiwillig seine Kraft dem

[1]) Grans a. a. O. S. 37 u. 38,

Theater widmete, gerade zur Zeit, als Richard Wagner den Versuch unternommen, durch Vereinigung von Dichtung und Musik ein neues Gebilde, das Kunstwerk der Zukunft zu schaffen [1]. Liszt erkannte die Bedeutung des Verkannten, die Aufführung des „Tannhäuser" am 16. Februar 1849 [2] war der Sieg der „Zukunfsmusik", der Beginn einer neuen Epoche für Weimar, und der Beginn musikalischer Großtaten in dem Jahrzehnt vor Dingelstedts Amtsantritt. Es folgte im Jahre darauf der „Lohengrin" [3] und der „Fliegende Holländer" [4]. Schon 1853 plante Liszt eine Aufführung vom „Rheingold" und endlich die Aufführung des ganzen Ringes der Nibelungen. Diese letzten Pläne mußten durch den Mangel an Mitteln scheitern, die nächsten Opern gab München der Kunstwelt zuerst bekannt, bis Bayreuth das wurde, was Liszt für Weimar erträumt hatte [5]. Neben Wagner kamen vor allem Hektor Berlioz mit „Benvenuto Cellini", dessen Oper in Deutschland zum ersten Male gegeben wurde, „Manfred und Genoveva" von R. Schumann, „Alfonso und Estrella" von Fr. Schubert zu Aufführungen u. a. m. Trotz dieser neuen Größen ist Mozart [6] Donizetti [7] und Flotow [8] öfter im Spielplan anzutreffen. Auch die Namen Rossini, Bellini, Boieldieu, Auber, Adam, Weber, Marschner, Spohr, Lortzing finden sich im Repertoire [9].

An Kräften wurden in dieser Zeit dem Weimarer Theater gewonnen: vom Stadttheater in Breslau Jaffé; das Ehepaar

---

[1] Vgl. Dr. H. Gerstenberg, Aus Weimars nachklassischer Zeit, Hamburg, Meißner 1901. S. 14 u. 15.

[2] Bartels, Chronik a. a. O. S. 87.

[3] Ebenda S. 92.

[4] Ebenda S. 103 am 16. Februar 1853.

[5] Gerstenberg a. a. O. S. 16; vgl. auch Egbert von Frankenberg, Die geistigen Grundlagen der Theaterkunst, Weimar 1910, Verlag Kiepenheuer S. 59—61.

[6] Zahlen für Mozart: 3, 4, 5, 3, 3,.

[7] Zahlen für Donizetti: 13, 7, 0, 12, 4, 24.

[8] Zahlen für Flotow: 6, 4, 5, 4, 7, 6, 2.

[9] Vgl. Bartels Chronik a. a. O., Einleitung S. 21 und S. 86—119.

Milde[1]), Fräulein Beil[2]), unter Dingelstedt Frau Hettstedt, Fräulein Fastlinger und Fräulein Döllinger, Caspari[3]), Kaibel[4]), Wünzer[5]), Roth, Pasqué[6]). Der Sänger Beck, Pätsch und Frau, Knopp und Frau, die Don-Lebrun, Porth, Siebert, Siedler und Friedrich Haase, letzterer hier seine Bühnenlaufbahn beginnend.

Gastspiele unter der Leitung Ziegesars und Beaulieu-Marconnays fanden statt: von Dessoir 1847 als Egmont, 1849 als Tasso, Tichatschek als Tannhäuser 1849, als Masaniello 1857, Joseph Wagner als Egmont 1847 und Uriel Acosta 1848; Frau Bayer-Bürck als Donna Diana 1850, Emil Devrient als Egmont 1850, der Neger Ira Aldrige als Othello 1852; die Tänzerin Lucile Grahn 1850, 1852, 1853, die Geigerin Therese Milanollo 1854. Selbst Saphir erschien noch am 13. April 1855 und veranstaltete eine Akademie (für Freunde unfreiwilligen Humors: Deklamation „Der Liebe und des Ruhmes Kranz" von M. G. Saphir, darauf Concertino für Posaune)[7]). Johanna Wagner zeigte ihre Kunst als Lukrezia in „Lukrezia Borgia" von Donizetti und 1857 in „Iphigenia in Aulis", in „Capuletti und Montechi", in „Euryanthe" und „Orpheus Eurydice". Marie Seebach gastierte 1857 als Gretchen im „Faust", als Julia, als Maria in „Maria Stuart" und als Adrienne in „Adrienne Lecouvreur" von Scribe und Legouvé; endlich Davison: 1856 als Hamlet, als Carlos (Clavigo), als Mephistopheles und als Shylok.

Es konnte so festgestellt werden, daß die Oper das Schauspiel in diesem ganzen Jahrzehnt zurückdrängte und den Spielplan in seinem künstlerischen Wert beherrschte; schon jetzt sei darauf hingedeutet, daß unter der Leitung

---

[1]) 1848 Tristan: Herr von Milde als Antrittsrolle — 1. Oktober 1884. — Jessonda: Fräulein Agthe, später Frau von Milde, als Antrittsrolle — 1867.

[2]) Fräulein Beil: Erziehungsresultate von Blum: Margarethe: Fräulein Beil als Antrittsrolle — 1. September 1893.

[3]) 1854 Tannhäuser als Antrittsrolle, engagiert bis 1860.

[4]) Antritt als Narziß 1856.

[5]) 1856—1864.

[6]) 1856—1859.

[7]) Vgl. Bartels, Chronik a. a. O. S. 110.

Dingelstedts, dessen natürliches Vermögen und dessen Hauptinteresse wie aus der Zeit seiner Münchner Intendanz ersichtlich[1]), besonders auf das Schauspiel gerichtet ist, ganz naturnotwendig ein Umschwung eintreten muß: auf die Epoche der Oper am Weimarer Hoftheater folgt nunmehr eine Epoche des Schauspiels.

Am 18. Juli 1857 wurde der Chef des Großherzoglichen Hofmarschallamtes durch den Staatsminister von einer Änderung in der Leitung des Großherzoglichen Hoftheaters in Kenntnis gesetzt. Es heißt in diesem Schreiben[2]): Seine Königliche Hoheit, der Großherzog, haben die gnädigste Entschließung gefaßt, den Großherzoglichen Oberhofmeister, Freiherrn von Beaulieu-Marconnay auf dessen wiederholtes Ansuchen mit dem 1. Oktober des Jahres von den Geschäften der Intendanz des Großherzoglichen Hoftheaters und der Großherzoglichen Hofkapelle zu entbinden und diese Geschäfte dem zeitherigen Intendanten des Königlich Bayerischen Hoftheaters Dr. Franz Dingelstedt in München unter Verleihung des Dienstprädikates als „Generalintendant“ . . . zu übertragen.

Demnächst haben Seine Königliche Hoheit gnädigst befohlen, daß mit dem 1. September dieses Jahres das zeitherige Verhältnis der Theaterintendanz, als integrierenden Teils des Großherzoglichen Hofmarschallamts endige, und daß dieselbe von diesem Zeitpunkt an ein selbständiges Hofamt bilde, dessen Vorstand unmittelbar unter dem Ministerium des Großherzoglichen Hauses steht . . .

Weimar, den 18. Juli 1857.

Der Großherzogliche Staatsminister v. Watzdorf.

Schon in dem Protokoll über die Verhandlungen[3]) mit Dingelstedt betreffs der Übernahme seiner neuen Stellung findet sich am 9. April 1857 der Passus: „Herr v. Dingelstedt

---

[1]) Vgl. Liebscher a. a. O.

[2]) Personalakten „Franz Dingelstedt“ auf der Großherzoglich. Sächsischen Hoftheaterintendanz.

[3]) Personalakten Franz Dingelstedt a. a. O.

tritt vom 1. Oktober d. J. an in den Großherzoglichen Dienst und übernimmt die Intendanz des Hoftheaters und der Hofkapelle mit allen aus dieser Stellung, der Natur der Sache nach wie instruktionsmäßig, hervorragenden Rechten und Pflichten. Derselbe erhält den Titel „Generalintendant des Großherzoglichen Hoftheaters und der Hofkapelle" . . . Es folgt dann eine ausführliche Angabe des oben erwähnten Bescheides. — Die offizielle Bekanntmachung über die Wahl des neuen Intendanten und dessen Amtsantritt findet sich erst am 27. September im Regierungsblatt für das Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach[1]):

„Nachdem in Gemäßheit eines höchsten Befehles Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs die vorhinnige Großherzogliche Hoftheaterintendanz deren Geschäftsbereich seit mehreren Jahren dem Großherzoglichen Hofmarschallamte überwiesen und mit diesem vereinigt war, von neuem als selbständige Behörde unter dem Namen Großherzogliche Generalintendanz des Hoftheaters und der Hofkapelle errichtet worden ist: so wird solches dadurch bekannt gemacht, mit dem Bemerken, daß nunmehr alle Eingaben, welche die artistische und finanzielle Leitung des Hoftheaters und der Hofkapelle sowie sonstige dahingehörige Gegenstände betreffen, an die obgedachte den selben vorgesetzte Generalintendanz zu richten sind."

Weimar, den 18. September 1857. Großherzoglich Sächsisches Staatsministerium, Departement des Großherzoglichen Hauses und der Auswärtigen Angelegenheiten . . . .

v. Watzdorf.

Diese Lostrennung der Intendanz vom Hofmarschallamt und nunmehrige Funktion als selbständiges Hofamt, das unmittelbar unter dem Großherzog stand, bedeutete für Franz Dingelstedts Stellung einen ungemeinen Vorteil. Der für

[1]) Nr. 27. 1858 unter VII, ebenfalls in d. Personalakten Franz Dingelstedt auf der Hoftheaterintendanz. Vgl. auch Nr. 223 der Weimarer Zeitung 1857.

die Übernahme seiner Weimarer Stellung ausbedungene Titel „Generalintendant" war für ihn gerade nach den Münchner Unruhen ein angenehmer Tausch.

Bevor er seine Stellung als Generalintendant offiziell am 1. Oktober antrat, hatte er die beste Gelegenheit, zu den Septemberfesten[1]) sich glänzend einzuführen, da alles, was mit dem Theater in diesen Festtagen zusammenhing, unter seiner Leitung stand. Es handelte sich um die Gedächtnisfeier des 100. Geburtstages des Großherzogs Karl August, und die Festvorstellung am Tage der Enthüllung der Dichterdenkmäler[2]). — Dingelstedt hatte sich mit Liszt über das Festprogramm verständigt und schrieb ihm: „Mein Plan, Konzert und Festspiel auf einen Tag zu legen, ist nicht ausführbar geblieben. Das Festspiel würde Deinem Programm, das ich ganz vortrefflich finde und unbedingt unverändert ausgeführt sehen möchte, zu viel Zeit wegnehmen. An Festabenden müssen kurze Theatervorstellungen vor allem übrigen angestrebt werden. Lassen wir es also bei der ersten Aufstellung: Am 4. Festspiel mit zwei einaktigen Schiller- und Goethe-Poesien, am 5. Dein Konzert, am 6. große Oper oder gar nichts mehr. Zwei Theaterabende und eine Tiefurtsoirée werden ausreichen[3])." — Für den ersten Tag hatte Dingelstedt ein Festspiel geschrieben, den Erntekranz[4]).

Dieses Werk ist eine seiner schönsten Gelegenheitsdichtungen. Dingelstedt führt uns mit seiner Dichtung in den Sagenkreis des Kyffhäuser. Bei Aufgang des Vorhangs

---

[1]) Vgl. Nr. 206 der Weimarer Zeitung und Nr. 207 „Deutschland" 1857.

[2]) Vgl. Gerstenberg a. a. O. S. 45—48; vgl. Grans a. a. O. S. 50ff.; vgl. Rodenberg Nachlaß a. a. O. Bd. 2. S. 161 ff.

[3]) Vgl. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Nach den Handschriften des Weimarer Lisztmuseums mit Unterstützung von dessen Custos Geheimrat Gille, herausgeg. v. La Mara. 3 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895. Bd. 2 (1855—1888) Brief vom 8. Juli 1857.

[4]) Abgedruckt. Sämtl.Werke a. a. O. 9. Bd. Abt. 3. Theater Bd. 1 S. 203—257; vgl. Liebscher a. a. O. S. 48.

stellt der Schauplatz das Innere des Kyffhäusers dar[1]): Eine weite dunkle Höhle mit in der Ferne sich verlaufenden Gängen. Zur Rechten sitzt Kaiser Friedrich in Zauberschlaf versunken im Elfenbeinstuhl am Marmortisch. Ganz wie die Sage erzählt. Zu des Kaisers Füßen kauert der Zwerg. Dämmerndes Licht erhellt matt die Höhle. Die Ouvertüre, die das Festspiel eingeleitet hat, dauert nach Aufgehen des Vorhanges fort und verliert sich dann in leise verhallende Töne. Nach einem Monologe des Zwerges, in dem er von seinen Pflichten erzählt, die er gegen den schlafenden Kaiser habe, und wie dieser zuweilen durch das Land wandle, während ihn niemand erkenne, erscheint Frau Holle, die dem Zwerg mitteilt, daß heut Karl Augusts 100. Geburtstag im Lande gefeiert werde. Der Zwerg entschließt sich, den Kaiser zu wecken, damit sie alle drei das Fest besehen können. Ein Blitzstrahl, ein Donner, stark und lang verhallend, der Kaiser erwacht. In feierlichem Schritt wandelt er die Felsstufen hinauf, dem Zwerge winkend. Die Musik setzt ein. Ein Triumphmarsch begleitet den Gang des Kaisers. Sobald er die Felsenwand erreicht hat, öffnet sich diese, und man erblickt eine sonnenhelle Landschaft. Während die Wandernden auf der Höhe verschwinden, geht die Musik in volkstümliche Weisen über. — Wir sehen in der nächsten Scene eine Landschaft in der goldenen Aue. Fern winkt der Kyffhäuser; im Vordergrunde rechts steht ein altes Bauernhaus geschmückt mit grünen Kränzen und Bandschleifen. In der Mitte der Bühne streckt eine mächtige Linde ihre Äste empor. Mutter Marthe, die Bäuerin und ihr Sohn, denen sich der Schullehrer und der Invalide beigesellen, erwarten den Beginn des Festzuges. Da kommen verkleidet Kaiser Friedrich, Frau Holle und der Zwerg als fahrende Sänger; sie werden freundlich aufgenommen. Mutter Marthe erzählt die Geschichte der Linde und warum man heute ein Fest feiere. Die Ankunft des Festzuges wird verkündet: Die Töne eines ländlichen Marsches klingen lauter und kommen näher. An Stelle des Marsches ertönt,

[1]) Vgl. S. 207. Sämtl. Werke ebenda.

sobald der Zug auf der Bühne ist, unter der Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott" das Preislied auf Karl August. Dem Zugführer, der zu Pferde sitzt, folgen die Musikanten, der Schullehrer mit den Schulknaben, Burschen und Mädchen; unter ihnen ein Schnitterpaar, einen Ährenkranz reich und voll in der Hand haltend, ein Winzerpaar, an einer Stange eine große Traube, ein Gärtnerpaar, einen Blumenkorb tragend. Andere Paare schließen sich ihnen an. Ein Student trägt die deutsche, Vater Märten die Weimarer Fahne. Ihnen folgt der Erntewagen, mit Korn hoch beladen, dazwischen Kornblumen und Mohn; um die Garben grüne Gewinde. Die Vertreter jedes Handwerks, das in Thüringer Landen gepflegt wird, beschließen den reichen Festzug. Dann weist Vater Märten auf die Bedeutung des Tages hin: In Weimar sei der Grundstein des Karl August-Denkmals gelegt worden! Zwei Greise, die ein Bild Karl Augusts tragen, stellen dieses unter die Linde. Die einzelnen Paare treten heran und bringen ihre Gaben dem Bilde dar, bis zum Schluß der kleine Märten die aus Lorbeerblatt und Immergrün gewundene Krone dem Bilde aufsetzt. Unterdessen ist es dunkel geworden, das Abendrot färbt den Himmel. — Plötzlich sieht man eine hohe geschmückte Halle. — Während die Feiernden auf das Haus zugehen, um das Festmahl zu beginnen, tritt Frau Holle im langwallenden Gewande auf. Sie weist auf die Bedeutung des Tages hin und verspricht den Gästen, ihnen einige Gestalten der Dichterwerke, die unter Karl Augusts Regierung entstanden, zu zeigen. Die Halle öffnet sich: der Zwerg als Merkur gekleidet tritt heraus. Es folgen die drei Horen, die Muse Wielands; Götz, Karl Moor, Werther Hand in Hand. Iphigenie und Isabella eng umschlungen, Egmont zwischen Tell und Posa, Faust und Wallenstein. Hinter ihnen Mephistopheles. Ganz zuletzt wird Prometheus sichtbar. Fast alle Gestalten sagen für diesen Festtag ihren Weihspruch. Prometheus als letzter hat eine Schale angezündet: Ein helles magisches Licht verbreitet sich über die ganze Bühne, dessen Glanz bis zum Schlusse anhält. — Endlich tritt unter lautem Donner Kaiser Friedrich auf, in vollem Staat, das Schwert in der Linken.

Er segnet Weimar und sein Fürstenhaus und schließt mit den erhebenden Worten:

„Kommen wird im Lauf der Tage der Tag auch nach langer Nacht,
Welcher Dich und Deine Fürsten einsetzt in die alte Macht;
Und zu diesem Ehrentage, diesem Jubelfest voll Lust,
Kehrt Dein Kaiser Friedrich wieder, kehrt mit ihm Dein Karl August."

Kaiser Friedrich wendet sich dann zum Scheiden; Frau Holle und der Zwerg schreiten ehrfurchtsvoll ihm voraus, die Gestalten der Dichtungen ziehen langsam hinterdrein. Die Landleute gruppieren sich um die Scheidenden, ihnen wehmütig nachblickend und nachgrüßend. Während jene auf der Höhe im Hintergrund noch einmal sich umsehen, Kaiser Friedrich die Arme liebreich ausbreitend, fällt über der allmählich dunkel werdenden Bühne langsam der Vorhang.

Dingelstedt hat in dieser Dichtung wunderbare Bilder geschaffen und das an Weimar Große, in der Erinnerung tief und nachhaltend, aber mit einem frohen Unterton fortklingend, in wirklich geschmackvoller Weise scenisch verwertet und so bühnenwirksame Stimmungen ausgelöst. Der Erfolg dieser Dichtung auf weimarischem Boden ist sehr begreiflich und muß nach den Berichten zu urteilen, ganz bedeutend gewesen sein[1]). Genast sagt darüber[2]): „Nicht leicht wird man ein zweites Festspiel außer Schillers Huldigung der Künste finden, das so innig erfunden und so poetisch ausgeführt, dem Zwecke des Tages so vollkommen entspräche wie diese Schöpfung Dingelstedts. Das ganze war scenisch vortrefflich geordnet und Franz Dingelstedt . . . hätte wahrlich kein besseres Debüt wählen können, um sich dem Publikum als sinniger Dichter und tüchtiger Regisseur vorzustellen." Und Grans schreibt[3]): „Das Festspiel der

---

[1]) Vgl. Nr. 208 der Weimarer Zeitung 1857; vgl. auch Ergänzungsblatt zu „Deutschland vom 21. 9. 1857. Nr. 38. (Abdruck aus der Berliner Volkszeitung).

[2]) Eduard Genast aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers, neu harausgeg. von Robert Kohlrausch „Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit," Stuttgart 1904, Verlag Robert Lutz S. 362.

[3]) Grans a. a. O. S. 51 und 52.

Erntekranz hatte einen wahrhaft großartigen Erfolg, der um so höher angeschlagen werden muß, als er nicht durch spannende Situationen, sondern durch eine einfache ländliche Scene, eine Art Huldigung, mit allegorischem Hintergrunde und durch eine bilderreiche gemütvolle Sprache erzielt wurde. Der Haupteffekt gipfelte außerordentlich geschickt in dem Schlusse, als plötzlich Kaiser Friedrich . . . erschien und in prächtigen stimmungsvollen Versen die Weiherede über Weimars Fürstenhaus und seine Dichter sprach. Die Begeisterung hatte hier den höchsten Grad erreicht . . ." Die gesamte Kritik erging sich in einer förmlichen Lobeshymne auf Dingelstedt, dessen Einführung in seine neue Stellung dadurch die denkbar glücklichste geworden war[1]). Auf den Erntekranz folgte Paläophron und Neoterpe. Allegorisches Gedicht in einem Akt von Goethe, das zur Wiedereröffnung des Weimarer Theaters am 19. September 1807 aufgeführt worden war[2]); endlich Don Carlos, 3. Akt, mit Davison als Philipp II. Don Carlos, Herrmann; Prinz von Parma, Wünzer; Alba, Franke; Posa, Emil Devrient als Gast; Domingo, Kaibel[3]). Die Audienzscene soll von Davison und Devrient glänzend gespielt worden sein, aber nicht die Höhe des Beifalls wie der Erntekranz erreicht haben[4]). Der zweite Festtag, der 4. September, brachte eine mosaikartig zusammengesetzte Vorstellung aus den Werken Schillers und Goethes. So wenig diese Zerstückelungen zu billigen sind, haben sie schließlich an solchen Tagen ihre Berechtigung. Der Festabend begann mit dem 2. Akt von Goethes Torquato Tasso. Den Alfons spielte Herrmann; Eleonore, Fräulein Fuhr als Gast; Tasso, Emil Devrient und Antonio, Davison. Es folgte aus Götz von Berlichingen der 1. Akt mit Genast in der Titelrolle. Elisabeth, Frau Stör; Maria, Fräulein Schneider; Weislingen, Grans; Bruder Martin, Locher; Georg, Frau Hettstedt. Darauf spielte man den 3. Akt des Egmont mit

---

[1]) Vgl. Bamberg, Otto Lehfeld. Ein Erinnerungsblatt für seine Freunde, Halle a/S. 1886, Beyer und Ronnger S. 19.

[2]) Grans a. a. O. S. 51.

[3]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 120.

[4]) Vgl. Grans a. a. O. S. 52.

Emil Devrient in der Titelrolle; Clärchen, Fräulein Seebach als Gast. Dann Wallensteins Tod, 4. Akt; Thekla, Fräulein Fuhr; schwedischer Hauptmann, Herrmann; Neubrunn, Fräulein Schmidt. Weiter aus Faust den 4. Akt; Faust, Grans; Mephistopheles, Davison und Gretchen Fräulein Seebach. Endlich die Glocke. Gedicht von Schiller mit lebenden Bildern, die der Maler Seitz aus München arrangiert hatte, mit der Musik von Stör (Meister, Kaibel; Meisterin, Schneider; 1. Geselle, Grans, 2. Geselle, Locher)[1]. Mit dieser aphoristisch gehaltenen Vorstellung scheint der Eindruck des ersten Abends, wie berichtet wird, nicht erreicht worden zu sein[2]. Der 5. September brachte ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert mit verstärktem Chor und Orchester unter Liszts Leitung. Am 6. September wurde der Tannhäuser gegeben und am 7. fand eine Wiederholung des „Erntekranz“ und der Glocke statt.

Die Festtage müssen einen befriedigenden Verlauf genommen haben. Genast meint[3], daß die Feier jedem Teilnehmer unvergeßlich geblieben wäre. Nicht nur aus allen deutschen Gauen seien Freunde herbeigeströmt, auch England, Frankreich, ja selbst Amerika sei vertreten gewesen. — Die Weimarer Presse[4] nimmt hier Anlaß sich über Dingelstedts Wahl zu äußern; der Empfang, der ihm in Weimar geboten wird, war das genaue Gegenstück zu dem in München[5]. An guten Ratschlägen für seine Bühnenleitung fehlt es nicht. . . . . . „Die ausgedehnten Befugnisse, womit der neue Generalintendant bekleidet ist, bekunden das Vertrauen, welches der kunstsinnige Fürst in dessen Tätigkeit und Geschäftskenntnis setzt. Wenn dies dazu

[1]) Grans a. a. O. S. 52, verzeichnet noch einen Epilog, den er gesprochen. Bartels hat ihn in seiner Chronik nicht angeführt. Aus den Zettelsammlungen ist ebenfalls nicht ersichtlich, ob er gesprochen worden oder nicht.

[2]) Vgl. Grans a. a. O. S. 53. Er schließt hieran eine interessante Schilderung der Rollenverkörperung durch Devrient und Davison im Tasso.

[3]) Genast a. a. O. S. 369.

[4]) Weimarer Zeitung Nr. 225, 1857.

[5]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 60ff.

dienen muß, ihm seine Wirksamkeit zu erleichtern und lieb zu machen, so erhöht es auch seine Verantwortlichkeit für Erreichung der ihm gestellten Aufgabe und für Erfüllung der hochgespannten Erwartungen des Publikums. Die Zeitverhältnisse, unter denen Dr. Dingelstedt seine hiesige Stellung antritt, sind nicht besonders günstig. Der allgemeine Mangel an hervorragendem Nachwuchs unter den darstellenden Künstlern, wie an durchgreifenden Neuigkeiten in dramatischer Dichtung und Opernkomposition drückt selbst auf reicher ausgestattete Bühnen und wird an solchen Theatern noch schwerer empfunden, welche den inneren Mangel nicht mit äußerem Einfluß zu decken vermögen. In dem Personal unserer Bühne sind zum Teil seit längerer Zeit, zum Teil erst kürzlich, nicht unbedeutende Lücken entstanden, die augenblicklich um so schwerer auszufüllen sein mögen, als der Herbst in der Regel kein geeigneter Zeitpunkt zu neuen Engagements ist. Diese Schwierigkeiten wird der neue Herr Generalintendant nur dann überwinden, wenn er an den großen Überlieferungen der Weimarischen Bühne anknüpfend, durch ein sorgfältig und streng gewähltes Repertoire, durch liebevolle Schule und Pflege des Talents, durch eine nach wissenschaftlichen und festen Grundsätzen geleitete Verwaltung das Theater im Sinne einer volkstümlichen Kunst- und Bildungsanstalt zu führen, eifrig und unablässig bestrebt ist. Der Ruf, der ihm von München aus vorangegangen, hat günstige Hoffnungen für ihn erweckt und das von ihm für den Beginn der neuen Saison aufgestellte Repertoire: Fidelio, Minna von Barnhelm, Tannhäuser, Hochzeit des Figaro, kann diese Hoffnungen nur bestärken. Das Publikum, welches Herr Dr. Dingelstedt durch sein gelungenes Festspiel sich so rasch befreundet, und welches schon bei dieser Gelegenheit sein Geschick der Inscenesetzung schätzen gelernt hat, wird ihm gewiß mit Vertrauen und Teilnahme entgegenkommen, und ihm danach die schwere Aufgabe, unsere Bühne auf einer ihres alten Ruhmes würdigen Höhe zu erhalten, erleichtern. Was uns betrifft, so brauchen wir nicht erst zu versichern, daß wir wie in allen Verhältnissen unserer pub-

licistischen Tätigkeit, so auch in diesem die größte Unbefangenheit und die interessevollste Anteilnahme an dem Gegenstand unserer Besprechung uns zur unverbrüchlichen Pflicht machen werden. Die Kritik, welche wir selbst oder andere in unserem Namen üben werden, wird das Gute und Gelungene in der Leitung des Ganzen wie in den einzelnen Leistungen der ausführenden Künstler nach allen Seiten hin unparteiisch und ohne vorgefaßte Meinung anerkennen und sich dadurch das Recht erkaufen, mit der gleichen Rückhaltlosigkeit und Freimütigkeit das minder Gelungene oder Verfehlte zu rügen. Das eine scheint uns so notwendig wie das andere für eine aufrichtige Wechselwirkung der Presse mit dem Theater und für ein fruchtbares Gedeihen dieses letzteren selbst." — Das war ein freundlicher Empfang, und das Versprechen einer Kunstkritik, wie man es nicht besser erwarten kann.

Seine Anfangstätigkeit in Weimar[1]) war genau die gleiche wie in München[2]). Er veranstaltete eine genaue Revision und schaffte eine neue Einteilung der Geschäfts- und Kassenverhältnisse und wußte wie in München auch hier alles trefflich zu ordnen[3]). Im Theater verhielt er sich vorläufig beobachtend und ließ in der Oper Liszt zunächst schalten und walten. Mit Fidelio wurde der Spielplan eröffnet. Es folgte als erste Neueinstudierung im Schauspiel Minna von Barnhelm. Die Kritik spricht sich hierüber sehr lobend aus[4]). Vor allem sei das Zusammenspiel vortreff-

---

[1]) Vgl. Grans a. a. O. S. 55.

[2]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 62.

[3]) Ein näheres Eingehen darauf ist leider nicht möglich, da das hierzu erforderliche Material nicht erreichbar war. Das Theaterarchiv des Weimarer Hoftheaters benutzen zu können, blieb uns versagt.

[4]) Vgl. Weimarer Zeitung Nr 229. — Die Weimarer Kritik müßte selbstverständlich in ihren Äußerungen wiederum kritisch betrachtet werden; denn gerade in dieser Zeit der unregelmäßigen Besprechungen, wie wir das noch oft genug sehen, ist die den Weimarer Kritikern eigene Qualität zu erwägen! Dingelstedts Taten pflegen mit nur wenigen Ausnahmen immer gelobt zu werden. Das erscheint natürlich bei dem Respekt, den man in Weimar damals vor seiner Persönlichkeit hatte. Daß wir trotzdem diese Kritiken als Zeugnis für die Bewertung eines Stückes und seiner Aufführung anführen können, ergibt

lich gewesen und recht dankenswert erschien die Raschheit, womit Akt auf Akt mit kaum merkenswerten Zwischenpausen folgte. Dieser Erfolg ist sicherlich der neuen Leitung zuzuschreiben. Kaum hätte die Kritik diese Tatsachen erwähnt. Es ist hier bereits ein anderes Bild als Grans von seiner Gastprobe zeichnete.

Gleich im Anfang bemühte sich Dingelstedt, die vorhandenen Lücken im Personal auszufüllen. Fräulein Reinecke von Altona gastierte als Leonie im Frauenkampf von Scribe auf Engagement und als Mathilde im gleichnamigen Stück von Benedix. Das Gastspiel, von der Kritik sehr anerkannt[1]), hatte Erfolg. Sie wurde bis zum September 1860 engagiert. Im Oktober noch wurde die Hochzeit des Figaro von Beaumarchais mit der Musik von Mozart zum 50. Mal seit dem 24. Oktober 1793 gegeben[2]), mit Fräulein Wolff II als Cherubin in ihrer Antrittsrolle.

Die erste hervortretende Tat Dingelstedts war eine Neueinstudierung von Werners 5 aktigem Schauspiel „Martin Luther oder die Weihe der Kraft"[3]). Das Drama „heute noch erfolgreich durch poetische Kraft" ging mit sehr großem Erfolg über die Bretter. Es wird berichtet[4]), daß die Bergmannsscenen des 1. Aktes, die Verbrennung der Bannbulle zu Wittenberg sowie das Arrangement des Reichstages nach dem bekannten Bilde von Schwerdtgeburt von besonders starker Bühnenwirkung gewesen seien. Auch habe der Großherzog zum ersten Mal der Generalprobe beigewohnt. Die musikalische Komposition und Direktion lag in den Händen des Musikdirektors Stör. Die Hauptrolle spielte Dr. Locher; sie wurde von ihm recht gut durchgeführt. Auch alle übrigen Kräfte — fast das ganze Personal wirkte mit,

---

die Tatsache, daß die Weimarer Kritiken ihrem Inhalte nach bei den bedeutendsten Ereignissen wie der Uraufführung der Hebbelschen Nibelungen und dem Cyklus der Shakespeareschen Königsdramen mit den Berichten bedeutender Kritiker wie Stahr und den Besprechungen in der Allgemeinen Zeitung wie in den Grenzboten übereinstimmen.

[1]) Vgl. Weimarer Zeitung Nr. 239, 1857.

[2]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 121.

[3]) Vgl. Max Martersteig, das deutsche Theater ... a. a. O. S. 233.

[4]) Vgl. Grans a. a. O. S. 55 u. 56.

darunter Genast als Kurfürst von Sachsen — trugen zu dem guten Verlauf des Theaterabends bei[1]). Die Kritik erteilte Dingelstedt weiteres Lob[2]).

Wie er schon in der Zeit seiner Münchner Intendanz die Geburts- und Sterbetage der Dichter zu feiern pflegte, setzte er diese schöne Sitte auch in Weimar fort[3]). Schillers Geburtstag wurde durch eine Aufführung der Wallenstein-Trilogie festlich begangen, und zwar gab man am 11. November das Lager, dem das Goethesche Singspiel „Die Fischerin" mit der Musik von Corona Schröter[4]) voranging; Beethovens 9. Synfonie beschloß den Festabend. Am 12. November folgten die Piccolomini und am 15. Wallensteins Tod. Besonders Genasts vollendete Darstellung des Wallenstein wurde gerühmt[5]).

Das Ende des Jahres 1858 brachte im Schauspiel an Neueinstudierungen den „Kaufmann von Venedig" und „Zwölf Mädchen in Uniform" von Angely. Über den Erfolg dieser Neueinstudierungen war leider nichts aufzufinden, die Kritik hüllt sich darüber in Schweigen; die kürzlich erwähnte Unregelmäßigkeit der Weimarer Kritik tritt bereits hier hervor. — Auch die Erstaufführung von „Rose und Röschen" Lustspiel in 4 Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer, das 8 mal bis zum 26. Januar 1870 und noch einmal am 27. Dezember 1882 gegeben wurde[6]), blieb unbeachtet. Dagegen wurde das 5aktige Trauerspiel des einheimischen Dichters, Alexander Rost, das „Regiment Madlo"[7]) sehr gut aufgenommen[8]). — Ein Gastspiel Emil Devrients vom 15. bis 19. Dezember im „Majoratserben" von Amalie von

---

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 254, 1857.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 259, 1857.

[3]) Vgl. Grans a. a. O. S. 70. Er berichtet, es sei sogar vorgekommen, daß man an Goethes Todestag den „Viehhändler aus Ober-Österreich" gab.

[4]) Wiederholt am 29. Dezember d. Js.

[5]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 270, 1857.

[6]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 122.

[7]) 11 mal bis 31. Mai 1906 gegeben.

[8]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 84, 1858. — Das Stück wurde auch noch in Erfurt und Meiningen im Laufe der Spielsaison gegeben.

Sachsen in „Lorbeerbaum und Bettelstab“ von Holtei[1]) und als Hamlet, mit dessen Darstellung er ganz besonderen Beifall fand[2]), beschloß den Spielplan des Schauspiels vor den Weihnachtsferien.

Die Oper brachte im November eine Wiederholung der „Schweizerfamilie“ von Weigl und im Dezember zum Vorteil des Weberdenkmals in Dresden den „Freischütz“, und als Neueinstudierung in der Bearbeitung von Eduard Devrient[3]) den „Alceste“ von Gluck; am 29. Dezember gab der Violinvirtuose Sivori aus Genua ein Konzert.

Mit Beginn des Jahres 1858 wurde Dr. Eduard Lassen, der sich am 3. Januar durch seine Oper „Landgraf Ludwigs Brautfahrt“ sehr vorteilhaft eingeführt hatte, Musikdirektor[4]). Im Januar fand ein historisches Konzert aus Mozarts Werken statt, das Liszt dirigierte, im Februar zum Geburtstage der Großherzogin-Großfürstin Maria Paulowna eine Aufführung der romantisch-komischen Oper in 3 Akten von Gustav Schmidt „Weibertreue oder Kaiser Konrad von Weinsberg“ statt, die im nächsten Monat wiederholt wurde, im März eine Aufführung des Mendelssohnschen Oratoriums „Paulus“ und am 8. April zum Geburtstag der Großherzogin der „Traum einer Sommernacht“ oder „Königin und Dichter“, romantisch-komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen von K. Gollmick und der Musik von A. Thomas; die Oper konnte 3 mal bis zum 14. Oktober d. J. wiederholt werden. Neu einstudiert wurde im April der „Wildschütz“ von Lortzing, im Mai „Jakob und seine Söhne“ (Joseph in Ägypten) von Mehul, „Die Jüdin von Halévy“, „Der Barbier von Sevilla“ von Rossini und im Juni „Oberon“ von Weber. Die Aufführungen unter Liszt rühmte die Kritik be-

---

[1]) Über das Stück wird schlecht geurteilt, vgl. Weimarer Ztg. Nr. 301, 1857.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 296, 1857.

[3]) So ergibt sich aus dem handschriftlichen Material bei Hans Devrient: 41 Blätter; unveröffentlichte Manuskripte Dingelstedts an Eduard Devrient in Karlsruhe; nach dem Brief Dingelstedts aus Weimar vom 28. Nov. 1857, siehe auch Anh. I der Arbeit.

[4]) Vgl. Gerstenberg a. a. O. S. 54 — er behielt sein Amt mit steigendem Erfolge bis in die 90er Jahre bei.

sonders[1]). Die Oper schon vor Dingelstedts Amtsantritt auf der Höhe ihrer Leistungskraft, blieb, so lange Liszt sie leitete, mit ihren schönen Darbietungen auf der erreichten Stufe auch unter dem neuen Generalintendanten[2]).

Im Schauspiel finden wir bei Beginn des Jahres besonders im klassischen Drama bedeutende Neueinstudierungen. — An Wiederholungen wurden bis Ende Juni gegeben „Aufforderung zum Tanze", ein 1 aktiges Lustspiel von Alexander Dumas, von C. Schlivian übersetzt, das am 24. Januar nochmals über die Szene ging und zur Füllung dieses Theaterabends ein Schwank in 3 Akten von Plötz „Der verwunschene Prinz", der zum 25. mal seit dem 10. Mai 1845 auf der Bühne erschien; ferner „Voltaires Ferien" ein 2 aktiges Lustspiel nach dem Französischen von Hermann zum 12. und letzten Male seit dem 30. Oktober 1837 aufgeführt. Es folgte „Fiammina", ein Schauspiel in 4 Akten von Mario Uchard und „König Manfreds Kinder" von Joseph Rank. Letzteres wurde am 15. April wiederholt. Weiter gab man „Cromwells Ende" ein Trauerspiel von Raupach, das zum 7. und letzten Male seit dem 8. März 1834 auftauchte. Endlich „Die drei Wahrzeichen oder das Turnier zu Kronstein", ein 5 aktiges Ritterschauspiel von Holbein, das zum 13. und letzten Mal seit dem 2. Februar 1819 über die Bühne ging, „Stadt und Land" von Friedrich Kaiser, zum 10. und letzten Mal seit dem 20. November 1845, und eine Wiederholung des früher öfter gegebenen „Was ihr wollt" von Deinhartstein. Von ernsthaften deutschen Autoren wie Raupach und Joseph Rank, der damals in Weimar lebte, wurden in dieser ersten Spielzeit also auch Werke aufgeführt. — Neu einstudiert wurde „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf. „Das Fest der Handwerker" von Angely, „Pagenstreiche" von Kotzebue, „Bürgerlich und romantisch" von Bauernfeld, „Mutter und Sohn" von der Birch-Pfeiffer, „König Renés Tochter" von Hertz und „Der häusliche Zwist" von Kotzebue.

---

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 32, 1858.

[2]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 121—124.

Von klassischen Stücken studierte man neu ein: im Januar Lessings „Emilia Galotti", „Der Widerspenstigen Zähmung", „Kabale und Liebe", „Egmont" und „Hamlet", letzteres mit Grans erstmalig in der Titelrolle. Als Festvorstellung für die Anwesenheit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und seiner Gemahlin sollte „Hamlet" gegeben werden, denn die Prinzessin hatte den Wunsch geäußert, ein Shakespearesches Stück auf der Weimarischen Bühne zu sehen. Da aber das Hoftheater zur Zeit keinen Hamletdarsteller besaß, telegraphische Einladungen an Künstler wie Dessoir und Emil Devrient an den bereits eingegangenen Verpflichtungen jener scheiterten, mußte Grans auf Dingelstedts Vorschlag diese Rolle in 6 Tagen einstudieren[1]). Dingelstedt leitete die Proben sehr sorgfältig und trotz dieser gewagten Spekulation ging die Aufführung trefflich von statten. Besonders Grans Hamlet — über den Abend berichtet er selbst eingehend[2]) — wurde sehr gelobt[3]). — Ein neues Stück der Birch-Pfeiffer „Steffen Langer aus Glogau", ein Lustspiel in 5 Akten, wurde am 5. Juni gegeben und brachte es bis zum 28. November 1861 auf 8 Wiederholungen[4]). Im März fand ein dreimaliges sehr erfolgreiches Gastspiel von Karl La Roche statt, der in Kotzebues „Armer Poet" den „beiden Klingsberg"[5]) und in „Erinnerung"[6]) von Iffland auftrat.

Die Lücken im Personal sollten weiter ausgefüllt werden und gaben Veranlassung zu Gastspielen. So gastierte: Fräulein Daun aus Leipzig in der „Minna von Barnhelm" mit Erfolg. Die Kritik sprach sich sehr günstig über sie aus[7]) und der Kontrakt wurde bis 1861 geschlossen. — Über eine „Faust"-Vorstellung, die neu einstudiert war, und in der Fräulein Daun als Antrittsrolle mit Erfolg die Margarethe

---

1) Grans a. a. O. S. 68.
2) Vgl. Grans a. a. O. S. 69.
3) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 85, 1858.
4) Vgl. Bartels Bronik S. 122—124.
5) Zum 37. und letzten Mal seit dem 24. Oktober 1799.
6) Zum 3. und letzten Mal seit dem 14. Sept. 1842.
7) Vgl Weimarer Ztg. Nr. 103, 1858.

spielte[1]) verlauten sonst keine günstigen Berichte. Der Kritik folgend ist dies die erste Vorstellung unter Dingelstedts Regiment, die nicht ganz glücklich auslief[2]). — Ein weiteres Gastspiel von Fräulein Pabst in Brachvogels „Narziß" führte gleichfalls zum Engagement, das bis Ende Juni 1864 währte (zuletzt als Frau Wünzer), und der erste Versuch Fräulein Röckels aus Weimar als Kätchen im „Kätchen von Heilbronn" hatte auch Erfolg. Der Kontrakt konnte bis Ende Juni 1863 geschlossen werden[3]).

Die dramatische Großtat des ersten Weimarer Theaterjahres unter Dingelstedts Leitung war die Erstaufführung der Hebbelschen „Genoveva", die am 24. Juni zur Feier des Großherzoglichen Geburtstages stattfand, und des General intendanten persönlichstes Verdienst war. Dingelstedt hatte es schon in München als eine seiner vornehmsten Aufgaben betrachtet, Hebbel den Weg auf die Bühne zu ebnen. Bereits am 8. April 1851 hatte er Hebbels „Judith" mit großem Erfolg gegeben. Liebscher bezeichnet diese „Judith"-Aufführung als „erste persönliche Großtat in München"[4]). Und wie es ein Hebbelwerk war, das in München das große Ereignis des ersten Jahres bedeutet, war es in Weimar wiederum ein Hebbelwerk, die „Genoveva". Auch eine Auflührung dieses Stückes hatte Dingelstedt für München geplant, aber nach den Vorgängen, die der Uraufführung der „Agnes Bernauer" am 25. März 1852 folgten[5]), durfte Dingelstedt bei seiner schwankenden Stellung eine Aufführung der bereits angenommenen „Genoveva" nicht wagen, die in München der Aufführung harrte, bis sie erst jetzt durch Dr. Eugen Kilians Initiative in der Spielzeit 1910/11 aus dem Schlaf geweckt wurde[6]). — Kilian bemerkt in einer Abhandlung

---

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 114, 1858.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 115, 1858.

[3]) Vgl. das Personalverz. auf der Großh.-Generalintendanz.

[4]) Liebscher a. a. O. S. 64 u. 65.

[5]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 82.

[6]) Vgl. „Bühne und Welt", Februarheft I, 1911, 13. Jahrg. Nr. 9, Bühnenrundschau S. 397. — Bei dieser jüngsten Münchner Erstaufführung lagen die Hauptrollen in den Händen: Siegfried, Herr Lützenkirchen; Golo, Herr Dr. von Jacobi und Genoveva, Fräulein Berndl.

über Hebbels „Genoveva“ auf der Bühne[1]) sehr treffend: „Es bleibt ein dauerndes Verdienst Dingelstedts in einer Zeit, wo Hebbel überall mit dem größten Widerstande zu kämpfen hatte, mit Wagemut und Tatkraft eingetreten zu sein“. Dingelstedt setzte in Weimar bei Hebbel wieder an, wo er ihn in München fallen lassen mußte. In einem Brief[2]) vom 30. April 1858 bittet er Hebbel, da er die Absicht habe, am 24. Juni, dem Geburtstage des Großherzogs die „Genoveva“ zu geben, ihm diese sogleich in seiner „letzten Bearbeitung und Einrichtung für die Burg“ zu senden und lädt ihn ein, an der Aufführung teilzunehmen[3]). Am 9. Juni 1858[4]) meldet dann Dingelstedt Hebbel, daß die Leseprobe zur „Genoveva“ vorgestern glücklich überstanden sei, und die Feuerprobe der ersten Aufführung zum 24. Juni festgesetzt bleibe. Der Herzog werde zwar an seinem Geburtstage nicht hier sein[5]), Dingelstedt hoffe aber trotzdem auf Hebbels Kommen. Es folgt die Mitteilung, daß die Hauptproben am 22. und 23. Juni stattfänden, und daß am 27. Juni eine Wiederholung[6]) geplant sei. In einer Nachschrift teilt er ihm weiter mit, er wolle einen Bericht über das Stück an die Augsburger Zeitung[7]) schicken, einen

---

[1]) Vgl. Münchner Neuste Nachrichten, 63. Jahrgang Nr. 580. „Hebbels Genoveva auf der Bühne von Dr. Eugen Kilian.

[2]) Vgl. Bamberg, Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen, 2 Bde. Berlin, G. Grothe: 1890. Bd. 2 S. 47.

[3]) Diese Einladung erwähnt Hebbel am 9. Mai 1858 in einem Briefe an Emil Kuh (Berlin). Vgl. Werner: Hebbels Werke, Berlin 1900 u. f. J. Behr, Briefe, 6. Bd. S. 137, Zeile 15. Ebenso: an Gustav zu Putlitz vom 10. Mai 1858, Werner, Briefe 8. Bd. S. 70, vgl. dazu auch Bamberg, Briefwechsel 2. Bd. S. 143 an Emil Kuh vom 25. Juli 1858. — In einer Tagebuchnotiz (Werner, Tagebuch 4, vom 12. Mai 1858 unter Nr. 5631) spricht Hebbel selbst davon, daß er vor dem Großherzog gestanden habe: „er sagte mir allerlei Verbindliches über mein kerniges Talent und teilte mir mit, daß er sich zu seinem Geburtstage die Genoveva aufführen lasse, was ich schon wußte, da Dingelstedt es mir geschrieben und mich zur Herüberkunft eingeladen hatte.“

[4]) Vgl. Bamberg Briefwechsel a. a. O. Bd. 2 S. 48 und 49.

[5]) Der Herzog war in Italien. Vgl. Bamberg, Briefwechsel a. a. O. Bd. 2 S. 49 Mitte.

[6]) Fand erst am 30. 6. statt, vgl. dazu Bartels Chronik a.a.O. S. 125.

[7]) Mit der Redaktion stand Dingelstedt seit Jahren in Beziehung.

anderen mit Zeichnungen habe er der Illustrierten Zeitung zugesagt[1]), und darum bäte er um Material über die Entstehung des Stückes etc., um seinen Plan ausführen zu können. Am 14. Juni 1858[2]) nimmt Hebbel die Einladung an, dispensiert sich aber von den Proben, die in guter Hand seien. Er urteilt hier selbst über die Genoveva: „Gut scheint mir auch jetzt noch, wo ich auf das Ganze mit nüchternen Augen wie auf die verworrenen Bilder eines erlöschenden Traumes zurückblicke, das Gemälde der entstehenden Leidenschaft in den ersten zwei Akten. Erschütternd hat auf mich selbst wie auf das Publikum bei der Darstellung der Schluß gewirkt, sowohl der 5. Akt wie der Epilog; namentlich das Verhältnis der beiden Männer zu einander. In Akt 3 und 4 ist die Gesindestube nicht zu verachten und dem tollen Claus, der dort angelegt wird, halte ich mit seinem zur Zeit der gänzlichen Verlassenheit aufflammenden Gottesbewußtsein für die höchste Spitze des Werks[3]). Genoveva selbst, an sich nicht eben ärmlich ausgestattet, hat man doch mit Recht zu bildmäßig-passiv gefunden". Er spricht dann von seinem Hauptfehler mit der Bewältigung dieser „Riesenaufgabe" nicht länger gewartet zu haben. Für Dingelstedt waren diese schriftlichen Hinweise seitens des Dichters ohne Frage von großer Bedeutung. — Die Ouvertüre, Zwischenakts- und melodramatische Musik, stammte aus Schumanns Oper. Den Siegfried spielte Milde; Genova die Daun; Golo, Grans; Katharina, Seidel; Margarethe, Stör; Hildebrand, Piquardt[4]).

Nach Kilians Ansicht[5]) lag bei der Weimarer Aufführung in der Hauptsache die Bühnenbearbeitung, die Dingelstedt seinerzeit für München entworfen hatte, „ohne die willkürlichen Beschneidungen und Gewaltsamkeiten, die für Wien notwendig gewesen waren," zu Grunde. Das ist sehr wahrscheinlich, nur wird Dingelstedt bei der Abfassung des Regiebuches für Weimar die ihm sicherlich übersendete Ein-

[1]) Beide Pläne sind unseres Wissens nicht ausgeführt worden.
[2]) Vgl. Bamberg, Briefwechsel Bd. 2 S. 49.
[3]) Vgl. Bamberg Briefwechsel a. a. O. Bd. 2, S. 50.
[4]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 124 u. 125.
[5]) Vgl. Münchener Neueste Nachr. 63. Jahrg. Nr. 580 a. a. O.

richtung für die Burg[1]), um die er Hebbel gebeten, vergleichsweise herangezogen haben[2]). In dem Regiebuch, das damals benutzt wurde, finden sich bei einem Vergleich mit der Wernerschen Ausgabe manche, wenn auch unwesentliche Änderungen. Werner hat in seiner Ausgabe die Abweichungen der vorhandenen Handschriften zusammengestellt[3]). Etwaige spätere Zusätze lassen sich aus dem Regiebuch nicht sicher feststellen; es erübrigt sich, auf die Abweichungen näher einzugehen, da sie einmal von Werner festgestellt, und die Streichungen für das ganze Werk nicht von wesentlicher Bedeutung sind[4]). Von dem dramaturgischen Anteil und der Regietätigkeit Dingelstedts soll an anderer Stelle die Rede sein. — In seinen Briefen an Christine berichtet Hebbel über die Weimarer Proben und Aufführung[5]). Er selbst wohnte der Hauptprobe bei; auch Liszt mit seinen Damen war zugegen. Dingelstedt hatte sich unendliche Mühe gegeben, und am Tage vor der Hauptprobe 9 Stunden geübt. Die Daun als Genoveva schien Hebbel „etwas hart und scharf, aber voll Eifer, Golo vielleicht besser als Wagner, Siegfried ein Zaunpfahl".

Dingelstedt hatte wirklich alles bis ins kleinste vorbereitet. Bei seiner Anschauungsweise über Hebbelsche Dichtungen allerdings kein Wunder. Er selbst spricht über die Bedeutung einer Hebbelinscenierung für seine Person[6]): „Eines seiner Stücke scenisch zu reproduzieren, dabei einzudringen in die dichterische Intention, verborgene Schön-

[1]) Vgl. Bamberg, Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 47, Dingelstedt an Hebbel aus Weimar 1858.

[2]) Das Weimarer Regiebuch beweist diese Doppelbenutzung zwar nicht, sie ist aber sicher.

[3]) Werner, Hebbels Werke a. a. O. Bd. I S. 433 bis 458

[4]) Bemerkenswert im Vergleich zur Wernerschen Ausgabe ist nur das Streichen der Judenscene, Akt 2, V. Scene.

[5]) Vgl. Werner, Hebbels Werke a. a. O. Nachlese II, Brief vom 24. 6. 58. S. 90; vgl. Brief an Christine vom 24. Juni 1858, Werner, Briefe, Bd. 6. S. 153 f, S. 155 besonders. (Doppelabdruck in der Wernerschen Ausgabe).

[6]) Vgl. Franz Dingelstedt, Literarisches Bilderbuch, Berlin 1878. A. Hofmann & Co. Aufsatz über Hebbel: S. 187—239. S. 221. vgl. auch Liebscher a. a. O. S. 65ff.

heiten ans Licht zu ziehen, offene Mängel zu decken, die Darsteller einzuweihen in die Rätsel ihrer Aufgaben, das Zusammenspiel in die dem Stoffe angemessene Tonart zu bringen und harmonisch durchzuführen, die Volksauftritte lebendig und doch diskret zu arrangieren, Dekorationen und Kostüme stylvoll zusammenzustellen: das Alles war immer ein künstlerischer Genuß, über welchem ich die zuweilen recht schwierige Arbeit dergestalt vergaß, daß es mir vorkam, als beschäftigte ich mich mit einem eigenen Werk." Die Aufführung der „Genoveva" muß auch trefflich gewesen sein [1]). Hebbel selbst berichtet darüber an seine Gattin am 26. 6. 1858 [2]): „Die Weimaraner haben Genoveva mit verwunderten Augen angesehen, sie aber nichtsdestoweniger acceptiert und sowohl mich, wie die Darsteller öfter gerufen; das wilde seltsame Drama, mit seinem echten Feuer und seinen spitzigen dialektischen Auswüchsen, hatte die Wirkung, die ich für die beste halte: Spannung, die den Odem fast beklemmte und Aufmerksamkeit, die das Theater mit dem Markt verwechselte, und drein schaute, als ob man noch etwas retten könne, wenn man zur rechten Zeit Beistand leistete. Was will ich mehr von den Gespenstern, die ich auf dem Hamburger Stadtteich heraufbeschwor" [3])! In der Weimarer Presse wurde dieser Erstaufführung keine Erwähnung getan. Nur in der Weimarer Zeitung [4]) erschien die bedenkliche Bemerkung, daß eine Besprechung dieser Aufführung ausfalle, da der Rezensent bereits ins Bad gereist sei.

In seinem bereits erwähnten Aufsatz über Hebbel berichtet Dingelstedt über die Einladung Hebbels zur Genovevaaufführung und die Aufführung selber ausführlich [5]). „Im Frühjahr 1858 entbot ich den Freund nach Weimar. Wir wollten, meldete ich ihm, ein Johannisfeuer anzünden und

---

[1]) Vgl. Gerstenberg a. a. O. S. 54; vgl. Grans a. a. O. S. 58.

[2]) Vgl Bamberg, Briefwechsel a. a. O. Bd, 2 S. 90.

[3]) Die Aufführungen in Wien und Weimar blieben die beiden einzigen, die der Dichter erlebte. Auch nach seinem Tode wurde das rühmliche Beispiel Laubes und Dingelstedts zunächst nicht nachgeahmt. Erst am 4. Januar 1897 durch das Berliner Schauspielhaus.

[4]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 115, 1858

[5]) Vgl. Franz Dingelstedt, Literarisches Bilderbuch a. a. O. S 229.

seine Genoveva daran braten; ein Opfer zum Geburtstagsfeste meines gnädigsten Herrn, das auf den 24. Juni fällt. Er kam. Wie er uns auf der Probe überraschte, diesmal in ganz anderer Weise als bei seiner Antrittsvisite in der Münchner Intendantskanzlei, das hat er seinem Biographen, dieser uns erzählt. Er fühlte sich von Stund an heimisch in dem kleinen aber keineswegs dürftigen oder ungenügenden Kreise des wohlgesinnten und wohlgeschulten Kunstpersonals. Umgekehrt war er uns niemals eine störende, fremde Erscheinung. So oft ich bei Proben an seiner Seite gestanden bin, habe ich ihn unbefangen, geduldig, von einer zuweilen rührenden Bescheidenheit erfunden. Nicht nur Kürzungen ließ er sich gefallen, gegen welche so mancher Neuling oder Autokrat in dramatischer Poesie sich sträubt und wehrt wie der Patient gegen das Messer des Operateurs; er acceptierte auch Einlagen, Zusätze, Änderungen[1]) wo ein Motiv, ein Übergang als notwendig sich darstellte. „Auf den Brettern bist Du Herr“, hat er mir wiederholt gesagt; „davon verstehe ich nichts. Mein Reich geht nicht über den Schreibtisch hinaus.“ Genoveva gelangte Donnerstag den 24. Juni 1858 zur erstmaligen Aufführung. Kapellmeister Stör hatte aus Schumanns gleichnamiger Oper, die sich auf unserem Repertoire befand, recht geschickt eine musikalische Begleitung zusammengesetzt, Ouvertüre, Zwischenakte, Melodram, die sich als wirksam erwies. Die Darstellung von den besten Kräften getragen, ging abgerundet und bis in jede Einzelheit sorgfältig ausgearbeitet von statten. Das Theater paré, zu Ehren des Tages angesagt, verlieh ihr auch äußerlich Glanz und Weihe. Die Aufnahme war rückhaltlos günstig; ein echter Erfolg, nicht ein gezwungener der Achtung, ein vorübergehender der Neugierde. Es kam auch kein hinkender Bote hinterdrein, Verbot, ablehnende Kritik, Verstimmung im Personal oder im Publikum. Im Gegenteil: der Eindruck wuchs und befestigte sich. Serenissimus, bei der ersten Aufführung nicht gegenwärtig, bestellte telegraphisch eine

[1]) Dies ist Tatsachen entsprechend nicht wörtlich zu nehmen, und bezieht sich nur auf Dingelstedts Regietätigkeit. Vgl. Werner, Hebbels Werke a. a. O. Bd. I S. 433—458.

zweite[1]), empfing den Dichter mit hoher Auszeichnung und behielt ihn teils in Weimar, teils in den benachbarten Sommerresidenzen, noch geraume Zeit an seinem Hofe.“ Am 1. Juli berichtet dann Hebbel an Christine, daß der Großherzog bereits nach dem 3. Akte Dingelstedt seine hohe Zufriedenheit bezeigte, und ihn selbst zwischen dem 5. und 6. (also vor Beginn des Nachspiels) in seine Loge heraufrufen ließ[2]).

So war das erste Jahr der Theaterleitung Dingelstedts würdig beschlossen worden. Das Ergebnis ist durchaus günstig zu nennen. Die Klassiker waren schon in diesem ersten Jahre bei weitem mehr als früher zu Wort gekommen: die Aufführungszahlen für Shakespeare sind: 14 (6), für Goethe: 14 (3), für Schiller: 11 (8). Daß die Birch-Pfeiffer noch mit Aufführungsziffer 8 vertreten ist — Benedix dagegen in diesem Jahr nur mit einem Stück — kann nicht Wunder nehmen. Dingelstedt war sich wohl bewußt, daß ein Theaterleiter von der alltäglichen Bühnenware nehmen muß, um bestehen zu können, ohne dabei diese dominieren zu lassen, oder gar einzelnen sogenannter Tagesgrößen den Herrscherthron im Repertoire seines Theaters einzuräumen[3]).

Dingelstedts Beziehungen zu Eduard Devrient, mit dem er, schon von München aus stets in eifrigem Briefwechsel gestanden hatte[4]), wurden auch in Weimar aufrecht erhalten. Am 28. November 1857 sandte er Devrient von Weimar seine bereits erwähnten Studien und Kopien nach Shakespeare in der Hoffnung, daß Devrient zu seinen Shakespeareplänen das seine beitragen werde. Auf die Shakespearepläne Dingelstedts kommen wir später zurück. — Im gleichen Briefe bittet er Devrient, ihm seine Ein-

[1]) Der Großherzog hatte aus Luzern an Dingelstedt eine Depesche geschickt: „Genoveva am 30. wiederholen; Hebbel festhalten.“ Vgl. Bamberg, Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 595. 26. Juni 1858 an Christine.

[2]) Bamberg ebenda S. 596.

[3]) Vgl. Bartels, Chronik a. a. O. Einleitung S. 22 und 23 und S. 120—125; vgl. auch die Zettelsammlungen auf der Generalintendanz.

[4]) Die sämtlichen unveröffentlichten handschriftlichen Briefe Dingelstedts an Eduard Devrient befinden sich bei Hans Devrient in Weimar und sind am Ende der Arbeit in Anhang I aufgeführt.

richtung des Sommernachtstraumes zur Benutzung zu übersenden, am besten eine Abschrift des Regiebuches. Honorar sei er leider nicht in der Lage anzubieten, doch solle Devrients Name auf allen Zetteln stehen. Gleichzeitig spricht er ihm seinen Dank aus für die Übersendung der (Gluckschen) Alcestebearbeitung; die Oper werde schon am 13. nächsten Monats in Scene gehen[1]). Wieder wie schon während der Münchner Zeit[2]) bittet er Devrient um Berücksichtigung seiner Person mit einer Barnefeld- oder Sturmaufführung[3]). Liebscher konnte diese Handschriften für die Münchner Zeit Dingelstedts leider nicht benutzen, da sie sich im Privatbesitz Hans Devrients befinden. Das Hand in Hand Arbeiten der beiden Theaterleiter bietet sehr viel Interessantes und wird aus den weiteren Kapiteln der Arbeit ersichtlich.

Mit Richard Wagner wurde in dieser Zeit zwecks einer Rienziaufführung verhandelt[4]). Liszt teilte Wagner mit[5]), daß Dingelstedt an ihn schreiben werde in Angelegenheit des Rienzi, der in der kommenden Saison aufgeführt werden solle. Letzten Winter „war mit dem Werke aus verschiedenen Gründen, welche, wenn sie nicht mehr statthaft, zu unerheblich bleiben, um sie zu erörtern, nichts anzufangen." Diese Rienziangelegenheit zog sich länger hin, erst nach langen Verhandlungen zu einem Erfolg führend[6]). Unter dem 15. November 1858 schreibt Liszt wieder an Wagner: „Zunächst erhälst Du ein Schreiben von meinem Chef und Freund, Dingelstedt, den Rienzi betreffend. Die Oper soll im Januar hier zur Aufführung kommen. Sei so freundlich und beantworte das Schreiben Dingelstedts mit einiger

---

[1]) Ging am 26. Dezember 1857 neu einstudiert über die Scene.

[2]) Vgl. das handschriftliche Material bei Hans Devrient: Dingelstedts Brief vom 9. November 1853.

[3]) Eduard Devrient hat nach einer handschriftlichen Bemerkung auf der Rückseite am 15. 12. gedankt, die Sendung des Regiebuches vom Sommernachtstraum aber zur Zeit abgelehnt.

[4]) Vgl. Breitkopf und Härtel, Briefwechsel Wagner etc. a. a. O.

[5]) Brief Liszts am 3. Juli 1858 an Wagner ebenda.

[6]) Vgl. Richard Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft von Julius Kapp. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler 1908 S. 79—86. Kapp schiebt alle Schuld auf Dingelstedts Verhalten.

Höflichkeit, und laß Dir diese Bemerkung nicht verdrießlich sein. Es ist mir daran gelegen, in Sachen der Aufführungen deiner Werke Dingelstedt etwas mehr zu gewinnen und mit ihm dabei in gutem Einvernehmen fortzuwirken, nicht nur des Tristans wegen, der keinen Schwierigkeiten begegnet, und wie ich hoffe und sehnlichst erwarte, mit Deiner Rückkehr in Deutschland verbunden sein wird, sondern auch hauptsächlich im Hinblick auf die Aufführung der „Nibelungen", die unser höchstes Ziel bleibt, ist mir die freundliche Kooperation von Dingelstedt wichtig." Am 26. 11. 1858 bat Wagner gereizt Liszt, die Partitur des Rienzi in seinem Namen „ehrfurchtsvoll dem großen politischen Nachtwächter zuzustellen." Betreffs der Honorarfrage (25 Louisd'or) wurden von Dingelstedt Schwierigkeiten bereitet. Er wollte, daß Wagner nach der ersten Aufführung und nicht eher das Geld gezahlt würde[1]). Dingelstedt schob so die Aufführung immer weiter hinaus. Unter dem 5. 12. 1858 findet sich wieder eine Mitteilung Wagners an Liszt, er habe Dingelstedt betreffs der Rienziangelegenheit eine ablehnende Antwort erteilt, mithin die Oper zurückgezogen. Liszt fand das durchaus berechtigt[2]), bat aber, den Rienzi für günstige Aufführungsgelegenheit bereit zu halten. Doch bald rät Liszt Wagner[3]) — wir müssen berücksichtigen, daß er unter dem Eindruck des Theaterskandals anläßlich der Aufführung des „Barbiers von Bagdad" von Peter Cornelius, der den letzten Anstoß für Liszts Rücktritt von der Operndirektion gab, schreibt[4]) — den Rienzi an das jetzige Regime überhaupt nicht zu verkaufen. Im Fall ihm darüber geschrieben würde, bäte er ihn auf keine Konzessionen einzugehen. Wagner antwortete[5]) erregt durch seine und die Lisztschen Mißstimmungen mit Dingelstedt, er habe Liszt, als auf seine

[1]) Vgl. Breitkopf & Härtel, Briefwechsel a. a. O., Brief vom 26. 11. 1858 und 5. 12. 1858 und 31. 12. 1858.

[2]) Vgl. ebenda Brief vom 26. 12. 1858.

[3]) Vgl. ebenda Brief vom 1. 1. 1859.

[4]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 126 Die Aufführung fand am 15. 12. 1858 statt.

[5]) Am 7. 1. 1859 Breitkopf & Härtel, Briefwechsel a. a. O.

Veranlassung Dingelstedt nach Weimar berufen wurde, damals stille Vorwürfe gemacht.

Erst am 15. Juni 1860 begann man über die Rienziangelegenheit wieder zu verhandeln. Wagner forderte für sein Werk tausend Franken, die ihm Dingelstedt abschlagen zu müssen glaubte; er bot ihm nur 30 Louisd'or. Liszt sollte wieder vermitteln[1]), vermochte aber nichts auszurichten, und bat Wagner, Dingelstedts Vorschlag anzunehmen, indem er ihm mitteilte, daß nach einer Äußerung Dingelstedts der Rienzi als Prophet nächste Saison fungieren solle. „Fünf neue Dekorationen werden bestellt und angefertigt. Meffert singt die Titelrolle, die übrigen können anständig besetzt werden, und der Chor durch Zuziehung des Militärs verstärkt. Laß es also geschehen sein, bis wir etwas besseres zu leisten imstande sind.“ Aus einem undatierten Brief von Liszt[2]) an Wagner erfahren wir, daß dieser auf Liszts Vorschlag eingegangen ist; die Oper sollte gleich am Anfang der Saison im September in Angriff genommen werden. Unter dem 2. September 1860[3]) finden wir endlich Liszts Mitteilung an Wagner, Rienzi sei für den zweiten Weihnachtsfeiertag festgesetzt. „Ich habe mehrere Proben davon geleitet und mich zu den übrigen verpflichtet; von vornherein aber auf das entschiedenste die Direktion der Aufführung abgelehnt. Diese wird für die hiesigen Verhältnisse eine glänzende sein ... und Dingelstedts Erwartungen inbezug des Kassenerfolges gänzlich erfüllen. Musikdirektor Stör, der auch Deine 3 anderen Opern seit meinem sehr definitiven Abgang vom Theater dirigiert, übernimmt die Leitung des „Rienzi“. Unser Personal ist mit Liebe und Begeisterung dabei“. Der „Rienzi“ wurde wirklich am 26. Dezember 1860 aufgeführt[4]). Für Dingelstedts lange Verzögerung der Aufführung ist einmal der Geldpunkt maßgebend gewesen, und außerdem die Stellung, die man in jener Zeit Wagners Werken gegenüber fast allgemein hatte; diesen Anschauungen konnte sich

[1]) Vgl. Brief vom 24. 6. 1860 ebenda.

[2]) Vgl. Breitkopf & Härtel, Briefwechsel a. a. O. Nr. 306.

[3]) Vgl. Breitkopf & Härtel, Briefwechsel a. a. O.

[4]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 133.

naturgemäß auch Dingelstedt bei seinem geringen musikalischen Verständnis nicht verschließen. So bedauerlich die lange Schiebung im Interesse der Sache ist, läßt sie sich verstehen.

Die ganze Rienzifrage wurde vorweg behandelt, weil sie den Anlaß und die Verschärfung der Mißstimmungen zwischen Liszt und Dingelstedt gibt. Aus dem ganzen Briefwechsel muß geschlossen werden, daß der Hauptgrund für Liszts Rücktritt von der Operndirektion in der Rienzifrage, dem Nichtzustandekommen der Aufführung liegt. Der sonst immer hierfür als maßgebend aufgeführte Grund, dem Adolf Bartels, Rodenberg und Gerstenberg[1]) folgen, der Theaterskandal anläßlich der Aufführung von Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad" bedeutete nur den letzten Anstoß für Liszts Rücktritt!

Es ist klar, daß zwei Persönlichkeiten wie Liszt und Dingelstedt mit ihrem verschiedenen Wollen auf dem Gebiete der Kunst nicht nebeneinander oder vielmehr der eine unter dem anderen wirken konnte. Dingelstedt hatte zwar seinerzeit am 8. Juli 1857[2]) an Liszt geschrieben: „Sei gegewiß, daß ich Dir in Oper und Kapelle, Personal wie Repertoire, vollkommen freie Hand lasse." Das war sehr schön gedacht, erwies sich aber leider als undurchführbar. Den musikalischen Reformbestrebungen Liszts mußte Dingelstedt endlich den Hinweis auf das beschränkte Budget entgegenstellen[3]). Alle die vielen Vermutungen über diesen Zwist uud die Vorwürfe, die Dingelstedt bei dieser Angelegenheit gemacht wurden, die in jedem Buch, das über jene Weimarer Zeit handelt, breitgetreten werden, besagen gar nichts oder nur sehr wenig. Das Heruntersteigen des einen oder des anderen von der Höhe der Leitung des Weimarer Hoftheaters war eine naturnotwendige Folge. Daß Liszt das

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. Einleitung S. 23; vgl. Rodenberg, Nachlaß a. a. O. Bd. 2 S. 176; vgl. Gerstenberg a. a. O. S. 59; vgl. endlich Vogt & Koch. Geschichte der deutschen Literatur, 1897, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 2. Bd. S. 727.

[2]) Vgl. La Mara a. a. O. 2. Bd. 1855—1888.

[3]) Vgl. Bamberg, Otto Lehfeld . . . a. a. O. S. 18. Vgl. Grans a. a. O. S. 71.

Schicksal traf, ist sehr bedauerlich, aber vielleicht wäre der umgekehrte Fall für die Entwicklung des Weimarer Theaters von viel schlimmerer Bedeutung und viel einschneidenderen Wirkungen gewesen. — Das steht fest: Weimar wäre für das deutsche Schauspiel nicht das geworden, was es unter Dingelstedt ward!

Belegt kann zu diesem Zwist folgendes werden: Am 19. Januar 1859 schrieb Dingelstedt an Liszt folgende Zeilen[1]): „Unter Bezugnahme auf die Weimarische Korrespondenz in No. 16 der Allgemeinen Zeitung ersuche ich Dich, verehrter Freund, mir mitzuteilen:

1. Ob Du etwas von den darin erwähnten Differenzen des Hofkapellmeisters Liszt mit dem Generalintendanten Dingelstedt weißt?

2. wenn solches der Fall, worin diese Differenzen bestehen? und

3. ob und inwiefern mit denselben Dein Rücktritt von der Direktion unserer Oper zusammenhängt?

Mit bestem Gruß Dein ergebener Dingelstedt."

Darauf erfolgte keine Antwort. Am 21. Januar schrieb Dingelstedt wieder[2]): „So gern ich Dein Schweigen, wertester Freund, ehren und teilen möchte, kann ich dies doch nicht, da ich, neben unseren persönlichen Beziehungen, meine amtliche und meine öffentliche Stellung zu wahren habe, in welcher ich auf die unwürdigste Weise überfallen worden bin. Ich wiederhole also meine 3 Fragen vom vorgestrigen Tage und rechne um so gewisser auf eine Antwort, als Du selbst jetzt von ersichtlichen Differenzen zwischen dem Generalintendanten sprichst, während ich von deren Bestand oder gar Notorität bis zu dem m. E. weder von Dir noch von mir zu ignorierenden Artikel der Allgemeinen Zeitung keine Ahnung gehabt habe"[3]). Das ist alles. Liszt verließ das

---

[1]) Vgl. La Mara a. a. O. 2. Bd. Nr. 126.

[2]) Vgl. ebenda Nr. 127.

[3]) Der Artikel in d. Allgem. Ztg. ließ sich leider nicht auffinden. Sein Inhalt ergibt sich übrigens aus dem ersten Dingelstedtschen Schreiben an Liszt.

Feld seiner langjährigen Tätigkeit, wo er so segensreich gewirkt und die Weimarer Oper auf eine bis dahin nie erreichte Höhe gebracht hatte. Die Konzertdirektion behielt er bei, legte sie aber am 14. August 1861 gleichfalls nieder, um von Weimar ganz zu scheiden [1]).

Die Spielzeit 1858/59 brachte im Schauspiel keine sehr großen Taten. Dingelstedt, der eine Aufführung seines „Barnefeld" fest angesetzt hatte, zog diese sonderbarerweise zurück, obwohl das Stück eben in Dresden mit großem Beifall gegeben worden war [2]). Gründe für diese Maßnahme waren nicht festzustellen. — Man eröffnete die Spielzeit mit Theodor Apels historischem 5 aktigen Trauerspiel „Günther von Schwarzburg, erwählter deutscher König", das am 10. Oktober wiederholt wurde. Im Oktober gab es eine Neueinstudierung des Schauspiels „Yelva oder die Stumme" von Theodor Hell mit der Musik von Reißiger, das am 19. Januar der gleichen Spielzeit wiederholt und seit dem 25. Januar 1831 hier zum 15. und letzten Mal gegeben, dann „Florian Geyer", ein 5 aktiges Trauerspiel von Wilhelm Genast [3]), einem Sohn des Hofschauspielers, das am 13. Januar wiederholt wurde. „Die Einfalt vom Lande" von Karl Töpfer erlebte seit 5. Oktober 1835 die letzte Aufführung. Im November gastierte Davison in den „Räubern" als Franz Moor mit großem Erfolge. Weiter finden wir im November neben einem Lustspiel „Der selige Lionel" nach Scribe und Potron, neu einstudiert „Die Geschwister". Im Dezember „die Sabinerinnen", das 5 aktige von dem dramatischen Preisgerichte in München gekrönte Trauerspiel von Paul Heyse, das am 3. März 1859, also nur einmal wiederholt wurde; dann die „Grille" von der Birch-Pfeiffer, in der Herr Wilms aus Erfurt gastierte und engagiert wurde, aber schon Ende Mai 1859 wieder durchging, und endlich vor Weihnachten die Erstaufführung der bekannten „Annaliese" von

---

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 135. — Vgl. auch Vogt & Koch, Geschichte der deutschen Literatur a. a. O. 2. Bd. S. 727.

[2]) Vgl. Grans a. a. O. S. 70.

[3]) Starb 1887 als Regierungsrat.

Hermann Herrsch, die 29 mal bis zum 18. Oktober 1892 gegeben wurde [1])

Weit besser stand es in dieser Zeit um die Oper. Mit „Alceste“ von Gluck wurde eröffnet, worauf am 20. Oktober eine Wiederholung der „Puritaner“ von Bellini stattfand, die zum 17. und letzten Mal seit dem 16. Februar 1839 aufgeführt wurden. Das Ende des Oktober brachte eine Erstaufführung der 5aktigen Oper „Komala“, Text von Ossian, und Musik von Eduard Sobolewsky, die am 7. November in nur 3 Akten eine Wiederholung erlebte. Im November gastierte Herr Schmidt von Breslau im „Barbier von Sevilla“ und im „Fidelio“ und erhielt bis Ende Juni 1865 ein Engagement, gleichfalls seine Frau Schmidt-Kellberg, die als Recha in der „Jüdin“ gastierte. Neu einstudiert finden wir im November „Donna Diana“ und „Lukretia Borgia“, endlich im Dezember zu Mozarts Gedächtnisfeier eine Aufführung der „Zauberflöte“, die seit dem 16. Januar 1794 zum 100. Mal über die Scene ging. Der Aufführung, die sehr gelobt wurde, ging eine Festrede von Ernst Pasqué voran, „die durch beredte Wärme und sinnreiche Verherrlichung des unsterblichen Meisters im ganzen Publikum die Sympathie für das Fest des Abends zur lauten Begeisterung zu beleben wußte“ [2]). Im gleichen Monat folgte die bewußte Aufführung des „Barbier von Bagdad“ von Cornelius, der 19 mal bis 12. Februar 1907, also verhältnismäßig oft, wiederholt wurde, von der Kritik als Aufführung sehr günstig beurteilt, während die Oper nur zum Teil gelobt wurde [3]). Am 17. Dezember veranstaltete man zu Beethovens Gedächtnisfeier ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert aus den Werken Beethovens mit vorangehender Festrede von Peter Cornelius, die Herr von Milde sprach. Dieser Abend wurde von der Kritik ebenso rühmend hervorgehoben, wie ein Gastspiel von Frau Pauline Viardot-Garcia als Norma in Bellinis Oper und als Rosine im „Barbier von Sevilla“ [4]).

---

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 125ff.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 289, 1858.

[3]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 297, 1858.

[4]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 299, 1858; vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 125 u. 126.

In der Oper trat nach Liszts Rücktritt bis Ende der Saison eine merkwürdige Ebbe ein. Der Januar brachte nur eine Neueinstudierung „Die Entführung aus dem Serail“, der Februar zum Geburtstag der Frau Großherzogin-Großfürstin die Erstaufführung einer komischen Oper in 3 Akten „Don Pasquale“ von Royer und Gust mit der Musik von Donizetti, die 3 mal bis 13. April, später dann in neuer Bearbeitung gegeben wurde[1]) und großen Anklang in der Presse fand[2]); der März die Oper „Diana“ von Solange mit der Musik von Herzog Ernst II. von Sachsen-Koburg-Gotha, die am 14. Mai wiederholt wurde, der April Aubers „Der schwarze Domino“, der 28 mal bis 16. März 1904 zur Aufführung kam; und endlich der Mai Händels „Judas Makkabäus“ und eine 1aktige Oper „Georg Neumark und die Gambe“ von J. Rietz, die am 9. Juni wiederholt wurde.

Im Schauspiel führte man Neujahr 1859 hauptsächlich Volksstücke und Possen auf: „Berlin, wie es weint und lacht“, „Eine Posse als Medizin“, „Robert und Bertram“, das 42 mal bis 15. Oktober 1901 über die Bretter ging, „Wirrwarr“ von Kotzebue. „Talisman“ von Nestroy, den „gebildeten Hausknecht oder verfehlte Prüfungen“, dann einige Lustspiele und Zaubermärchen und die „Pfeffer-Rösel“ von der Birch-Pfeiffer als Neueinstudierung. Von Raimund findet sich der „Verschwender“ und „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, von Putlitz „Das Testament des großen Kurfürsten“, von Auerbach ein Volksschauspiel „Der Wahrspruch“. Von den Klassikern wurde nur „Wilhelm Tell“ neu einstudiert, und zu all diesen wenig bedeutenden Ereignissen schwieg die Kritik vollständig. Diesmal berechtigterweise.

Der diesjährige Spielplan zeigt im Drama einen bedeutenden Tiefstand. Die Zahlen für Shakespeare, Goethe und Schiller lauten: 5, 5, 4, gegen 14, 14, 11 im Vorjahre. Zwei Gründe sind für diese Tatsache maßgebend, daß Dingel-

---

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. 127 u. 128.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 43, 1859.

stedt einmal für die 100. Gedenkfeier des Geburtstages Schillers und die geplante Aufführung des „Wintermärchens“ stark beschäftigt war, und daß die Kasse ihm die Verpflichtung auferlegt hatte, durch Aufführung von Possen ein Gleichgewicht in der Finanzwirtschaft wieder herzustellen. Entschuldigungen sind das für einen Theaterleiter nicht; es ist dies das an ernsten Leistungen flachste Jahr der Dingelstedtschen Theaterleitung. Der Zugeständnisse an den Geschmack des Publikums waren in dieser Spielzeit reichlich viele.

Dingelstedt, der schon im Jahre 1858 vom 17. bis 19. März an einer Sitzung des Bühnenvereins in Dresden teilgenommen hatte, wo besonders durch Eduard Devrients Initiative mit den Theateragenten „unbedingt und radikal“ gebrochen wurde — nur 3 Stadttheaterdirektoren: Franz Wallner-Berlin, Julius Hein-Stettin und Arthur Woltersdorff-Königsberg sprachen damals von Austreten aus dem Verein[1]) — wohnte vom 10. bis 13. Mai einer Sitzung des Bühnenvereins in Berlin bei, wo konstatiert werden konnte, daß die Macht der Agenten entschieden gebrochen sei[2]). Es wurde hier verhandelt über Gestaltung eines „Nachweis- und Geschäftsbureaus“, um den Forderungen der Privatdirektoren zu genügen. Im Jahre 1866 am 26. März fand dann eine weitere Sitzung in Frankfurt a. M. statt. In einer Privatkonferenz mit Devrient machte Dingelstedt Vorschläge betreffs der Einrichtung einer Zentralagentur und einer Zeitung, Vorschläge, die Devrient nicht zu billigen vermochte[3]). Bedauerlicherweise ist das Material zu geringfügig, um feststellen zu können, was sich aus diesen Bühnenvereinssitzungen im allgemeinen für die Bühnenleiter, insbesonders für den

---

[1]) Vgl. Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient mit 8 Vollbildern herausgegeben von Hans Devrient. Stuttgart 1909. Karl Krabbe. S. 314—318.

[2]) Vgl. ebenda: S. 330 und S. 334—339. — Diese Agentenangelegenheit ist ja eine Frage, die heute wieder besonders aktuell ist. Jene seinerzeit konstatierte Tatsache von der gebrochenen Agentenmacht ist heute leider wieder vollständig ungültig.

[3]) Vgl. ebenda S. 391.

Leiter des Weimarer Hoftheaters an bemerkenswerten Tatsachen ergibt[1]).

Am 1. Januar 1859 ließ Dingelstedt eine sogenannte Repertoireübersicht erscheinen über seine bisherige Tätigkeit ab 1. September 1857. Danach war außer an kirchlichen Feier- und Bußtagen die Bühne 19 Tage geschlossen gewesen: Nach den Septemberfesten 1857, 7 Tage in der Charwoche 1858, 8 Tage in den Christwochen 1857 und 1858; 92 Tage in den Sommerferien 1858, zusammen 126 Tage, sodaß bei in der Regel 4 wöchentlichen Spieltagen innerhalb 16 Monaten in Summa nur stattfanden: 208 Vorstellungen, dergestalt, daß 137 Schauspiele, 77 Opern, 21 Singspiele und Possen, außerdem 5 Konzerte und ein Maskenball, unter obigen wiederum 81 verschiedene Schauspiele, 42 verschiedene Opern, 14 verschiedene Singspiele und Possen erschienen; ein Verhältnis, aus welchem eine ungewöhnlich geringe Zahl von Wiederholungen, also die Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit des Repertoires erhellt. Dieses bestand aus Neuigkeiten: I. Schauspiel. A.: 17 Stücke, außerdem 4 Gelegenheitsdichtungen. II. Oper. B: 4 Stücke, außerdem symphonische Dichtungen von Liszt (Ideale nach Schiller, Faust nach Goethe, Frühlingsphantasie von Hans von Bronsart), die Oratorien Paulus von Mendelssohn-Bartholdy und einige andere Gesangs- und Orchesterstücke von verschiedenen Mustern. Neu einstudiert: im Schauspiel: 22, in der Oper 8 Stücke. Die Summe oben verzeichneter

[1]) Bei der Frankfurter Versammlung haben übrigens Gespräche über den allgemeinen Shakespearekultus stattgefunden zwischen Dingelstedt und Eduard Devrient. Auch eine Besprechung der Arbeiten Otto Devrients, den Dingelstedt durch Eduard zu veranlassen suchte Beiträge für das Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft zu liefern. Diese Beiträge wurden geliefert: vgl. Jahrb. d. deutschen Shakespearegesellschaft II S. 277. IV S. 369. IX S. 321. Vgl. des Herausgebers Anm. — In den Briefen Dingelstedts an Eduard Devrient vom 9. 10. 1860, 19. 9. 1866, und 9. 12. 1866 fließen noch Bemerkungen ein über den Bühnenverein und seine Organisation, aber da wir die Gegenbriefe trotz aller Bemühungen ebenso wie Akten darüber nicht erhalten konnten, lassen sich auch daraus keine positiven Ergebnisse feststellen; vgl. handschriftliches Material bei Hans Devrient Weimar. Siehe Anhang I der Arbeit.

neuer oder als neu zu betrachtender Vorstellungen beziffert sich auf 51 Stücke, 39 im Schaupiel, 12 in der Oper; wobei die weiter unten aufzuführenden Neuigkeiten im Fache des Singspiels und der Posse nicht gezählt worden sind. Demnach hat, da in dem behandelten Zeitraume von 16 Monaten die Großherzogliche Hofbühne 126 Tage, d. i. über 4 Monate, geschlossen gewesen, das Repertoire in jeder Woche durchschnittlich eine Neuigkeit geliefert, ein Erträgnis, welches gewiß befriedigend genannt werden darf. Daß diese Quantität nicht auf Kosten der Qualität erzielt wurde, ergibt sich aus der Menge der abgehaltenen Proben, welche sich auf 905 beläuft, nämlich 40 Leseproben, 136 Klavierproben, 461 Theaterproben teils mit teils ohne Orchester, 34 besondere Orchesterproben und 234 Chorproben. Eine solche Tätigkeit der Anstalt ward nur ermöglicht durch den strebsamen Eifer und den zusammenwirkenden Fleiß des gesamten an Zahl nicht bedeutenden Kunst- und Dienstpersonals, welches für seine erfolgreichen Anstrengungen eine öffentliche Anerkennung wohl verdient, wobei auch der günstige Umstand erwähnt werden muß, daß Krankheiten und Repertoirestörungen durch plötzliche Unpäßlichkeiten selten vorkamen[1]).

Die Spielzeit 1859/60 wurde am 1. Oktober eröffnet und zwar mit einer Neueinstudierung von „Torquato Tasso“. Dingelstedt hatte mit größter Sorgfalt die Inscenierung geleitet und obwohl er, wie Grans meint[2]), eine Abneigung

[1]) siehe die Zettelsammlungen auf der Großherzoglich Sächsischen Generalintendanz.

[2]) Vgl. Grans a. a. O. S. 72. — Das hat seine Richtigkeit Dingelstedt schreibt darüber in seinen Münchener Bilderbogen a. a. O. S. 182 Anm. „Hier breche ich die Gelegenheit vom Zaune, um mit Tasso eine Lanze zu brechen. So glühend ich Goethe liebe, den ganzen, einzigen Goethe, so glühend hasse ich dies einzige Stück von ihm, den Tasso. Mein Freund Auerbach verteidigt es gegen mich; er nennt es die Tragödie der Empfindlichkeit. Aber Empfindlichkeit ist kein tragisches Motiv; sie kann nur ein Lustspiel abgeben. Ist es nicht eine Sünde gegen den Heiligen Geist der Geschichte, daß ein Hof der Italienischen Renaissance aus Rand und Band gerät, weil ein großer Dichter eine kleine Prinzeß geküßt? Darüber wissen denn doch

gegen die Dichtung hatte, brachte er doch eine überaus stimmungsvolle Aufführung zustande. Für die einzelnen Rollen hatte er eine für den damaligen Personalstand der Hofbühne sinngemäße Besetzung gewählt. Die Prinzessin spielte Christine Daun. Sie muß durch ihre gerade für diese Rolle geeignete Figur und den Wohllaut ihrer Stimme tiefe Wirkungen ausgelöst haben. Luise Hettstedt gab die Sanvitale ebenfalls zu vollster Zufriedenheit, vor allem aber muß der Tasso Heinrich Grans von sehr gutem Erfolge begleitet, ja eine glänzende Leistung gewesen sein. Gutzkow war von der Darstellung so begeistert, daß er Grans ein Gedicht widmete [1]).

Noch im Oktober brachte das Schauspiel die bemerkenswerte Erstaufführung des „Wintermärchens" in der Bearbeitung von Franz Dingelstedt mit der Flotowschen Musik. Das Drama wurde in dieser neuen Bearbeitung 37 mal bis zum 29. April 1905 gespielt und erst jüngst am 26. April 1910 in gleicher Bearbeitung und Musik aufgeführt. Dieser Theaterabend wurde zu einem großen Erfolge. Den Leontes spielte Grans. Hermione: Daun. Perdita: Röckel. Polyxenes: Herrmann. Florizel: Wünzer. Camillo: Kaibel. Antigonus: Genast. Die Kritik sprach sich günstig aus: „Unsere volle Anerkennung müssen wir zollen der Bearbeitung, Scenierung als auch der Darstellung. Das reizende, die ganze Meisterschaft Shakespearescher Seelenmalerei und den frapantesten Wechsel zwischen tiefstem Ernst und bitterstem Schmerz enthüllende Dichterwerk bedarf gleichwohl, um nicht nur den scenischen, sondern auch den aesthetischen Anforderungen unserer heutigen Bildung gerecht zu werden, mancher Kürzung, Umschmelzung, Ausmerzung oder Milderung einzelner Stellen oder auch wohl ganzer Scenen, eine

die Vehse jener Zeit andere Chroniken zu erzählen. Und welch' ein Majestätsverbrechen gegen die Majestät des Dichters liegt darin, daß ein großer Dichter von einem kleinen Minister sich Lebensweisheit muß predigen lassen, daß er unmündig wie ein Knabe, in der Sorge um seine Wäsche von vornehmen Frauen überwacht wird!"

[1]) Vgl. Grans a. a. O. S. 73. — Grans hat in einem kleinen Buche „Über Goethes Torquato Tasso (Leipzig, J. H. Webel) seine Ansichten über die Darstellung der Titelrolle ausgesprochen.

Arbeit, die gewiß nicht leicht ist, und von deren Gelingen wesentlich der scenische Erfolg des Stückes abhängt[1].“ Weiter sprach man sich über die Darstellung lobend aus; vor allem wurden die Leistungen Grans (Leontes), Herrmann (Polyxenes), Fräulein Daun (Hermione) und Frau Stör (Paulina) hervorgehoben. Gerügt wurde sonderbarerweise, daß während des Waffentanzes Akt 1 I. Scene Polyxenes und Hermione in lebhafter, traulicher Unterhaltung neben einander gesessen hätten, während Leontes sie von fern mit argwöhnischen Blicken beobachtete. Dies widerspräche dem bei Shakespeare oft blitzartig und scheinbar kaum motiviert in vollster Stärke Hervortreten großer Leidenschaften. Die Kritik läßt sich darüber noch weiter aus. — Gegenüber der sonst günstigen Kritik wurde die Flotowsche Musik als völlig eindruckslos hingestellt[2].

Das „Wintermärchen“, das in der Dingelstedtschen Bearbeitung über eine ganze Anzahl Bühnen ging, war überall von Erfolg begleitet. So fand es in München „bei jeder Wiederholung ein dankbares Publikum[3]“, Hebbel, der es in Dresden gesehen, gratulierte Dingelstedt aufrichtig[4]: „Hier ist nicht blos von einem neuen Rock die Rede, sondern fast auch von einem neuen Nervensystem. Du hast für das Theater, so manches sich auch vom kritisch-ästhetischen oder richtiger historisch-antiquitarischem Standpunkt einwenden lassen mag, einen köstlichen Griff getan; die Wirkung ist nicht blos mächtig, sondern auch höchst eigentümlich, worunter ich immer eine solche verstehe, die nur auf dem einen bestimmten Wege, nur durch diese ganz besondere Mischung der Elemente zustande kommen konnte, und der Musik muß man es ganz entschieden zum Verdienst anrechnen, daß sie sich nicht selbstständig hervordrängt. Genug, ich gratuliere von ganzem

---

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 256, 1859.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 269, 1859.

[3]) Vgl.: Über einige Shakespeare-Aufführungen in München, Friedrich Bodenstedt: Jahrb. 2 der deutschen Shakespeare-Gesellsch. 1867 S. 244—276, S. 273.

[4]) Vgl. Bamberg, Briefwechsel a. a. O. Bd. II S. 1—79 (am 13. II. 1861).

Herzen; das Stück muß überall packen und würde in Wien den ganzen Winter das Haus füllen". — Dingelstedt setzte das Wintermärchen am 22. März 1861 im Viktoria-Theater in Berlin mit großem Erfolg in Scene, wo auf seinen Wunsch Hermione von Charlotte Wolter, die bis dahin nur Choristin, und an kleinen Bühnen beschäftigt gewesen war, dargestellt wurde. Seit dieser Stunde datiert das Bekanntwerden der Wolter und der Beginn ihrer siegreichen Bühnenlaufbahn[1]). Von dem dramaturgischen Verdienst Dingelstedts und seiner hier eine bedeutende Rolle spielenden Regietätigkeit wird später die Rede sein.

Nach einer Neueinstudierung der „Badekuren" von Putlitz und einer Wiederholung des Wernerschen Dramas „Martin Luther oder die Weihe der Kraft" zum Besten des Lutherdenkmals in Worms fand am 9. und 10. November die Feier von Schillers 100. Geburtstag statt.

Dingelstedt hatte rüstig vorgearbeitet. Zwar teilte er am 4. April 1859 Eduard Devrient mit, er sei für den 10. November noch in Verlegenheit, plane eventuell den Epilog der Glocke mit eingelegten Tableaux aus Schillers Leben[2]), und nach einem Brief vom 12. September 1859 beabsichtigte er in den Epilog eine Variante auf den Tod der Großfürstin einzufügen, zwischen Festspiel und Glocke die Jubelouvertüre einschaltend; doch bereits am 27. Dezember 1858 hatte er sich in einem Briefe an Halm gewandt[3]), um diesen zu fragen, wann das „verheißene Festgeschenk" — gemeint ist das Halmsche Festspiel „Vor hundert Jahren" — käme. Daraus ergibt sich, daß Dingelstedt mit sich längst im Klaren war. Warum er das Devrient verschwieg, ist sehr sonderbar. — Wir erfahren aus den weiteren Zeilen, daß man in Weimar große Pläne hegte. Am

[1]) Vgl. Rodenberg Nachlaß a. a. O. 2. Bd. S. 182—197. Vgl. Jahrb. d. Grillparzer-Gesellschaft. 8. Jahrgang, S. 184—211. Charlotte Wolter von J. Minor.

[2]) Handschrift bei Hans Devrient a. a. O., siehe Anhang I der Arbeit.

[3]) Vgl. Franz Dingelstedts Briefe an Friedrich Halm, mitgeteilt von Alexander v. Weilen. Jahrb. d. Grillparzer-Ges. 8. Jahrg. 1898. Wien, Karl Konegen. S. 132—183. S. 158ff.

28. Februar 1859 war von der Großherzoglich Sächsischen Generalintendanz ein Programm ausgegeben worden, das den Plan des Weimarer Schillerfestes entwickelte [1]: Zur Jubelfeier von Schillers Geburt, Schillers sämtliche dramatische Originalwerke in der Reihenfolge ihrer Entstehung unter Mitwirkung namhafter deutscher Bühnenkünstler auf der Weimarischen Hofbühne zur Aufführung zu bringen. Es war also eine Art Wiederholung des Münchner Gesamtgastspiels [2]) von 1854 geplant. Pfingstsonnabend den 11. Juni wollte man mit den „Räubern" beginnen und Donnerstag, den 30. Juni mit „Wilhelm Tell" schließen. Am Donnerstag, den 9. Juni sollte als Vorfeier das erwähnte Festspiel von Halm aufgeführt werden, bei dem Liszt die musikalische Komposition übernommen hatte. Diesem Festspiel beabsichtigte man zur Vervollständigung des Theaterabends Beethovens 9. Symphonie mit den Chören „Freude, schöner Götterfunken", ausgeführt durch verstärkte Vokal- und Instrumentalkräfte anzureihen. Dingelstedt fügt hinzu: „Wenn das jetzige Unternehmen demnach als eine Wiederholung des damaligen erscheinen kann, so wird, wiefern der Urheber derselbe ist, eine bloße Nachahmung darin nicht zu erblicken sein, während der festliche Zweck und die Richtung auf Einen Dichter, welcher in seiner Gesamterscheinung auf der Bühne wiedergegeben werden soll, der in dieser Art wohl niemals und nirgends versuchten Reihenfolge dramatischer Vorstellungen einen eigentümlichen Charakter und eine nationale Weihe bewahrt. Das nach diesen Grundzügen entworfene Unternehmen ist zwar durch die erfolgten Zusagen so gut wie gesichert: es muß sich jedoch angesichts der drohenden Verwickelungen, welche gegenwärtig die Dauer unserer Rechts- und Friedenszustände in Frage stellen, der Unterzeichnete die Befugnis vorbehalten, für eintretende Fälle von force majeure als Krieg, Hof- oder Landestrauer, Theaterbrand oder Schluß, die Unmöglichkeit der Ausführung bis spätestens 15. Mai d. J. den Teilnehmern

[1]) Die Einladung, gedruckt, befindet sich auch unter dem handschriftlichen Material bei Hans Devrient.

[2]) Vgl. Liebscher S. 98ff.

erklären." Und wirklich: der Plan scheiterte. Am 9. April 1859 sagte die Intendanz auf ein Handschreiben des Großherzogs vom 7. d. M. ab, für alle freundlichen Bemühungen ihren Dank aussprechend und in Hoffnung auf die Ausführung des gemeinsamen Werkes zurückkommen zu können.

Auch mit Hebbel hatte Dingelstedt wegen der Schillerfeier verhandelt. Am 26. 12. 1858 bat er ihn um Mitteilung, ob sein „Demetrius" bis Ostern fertig werden würde „vorausgesetzt, daß mein Plan zur Ausführung kommt." Offenbar sollte auch der Demetrius dann in dieser Aufführungsfolge Schillerscher Werke nicht fehlen. Am 2. I. 1859 folgte ein weiterer Vorschlag von seiten Dingelstedts, Demetrius in der Feierwoche Schillers aufführen zu können. Nach einem Brief vom 11. I. 1859 hoffte Hebbel die Fertigstellung des Werkes zu ermöglichen und bat am 9. 11. 1859, die Aufführung festzusetzen. „Der Erfolg dürfte bei der Anlage des Ganzen feststehen, besonders wenn Du nachhilfst." Diese Fertigstellung kam leider nicht zustande, die Nibelungen wurden vollendet, und Hebbel hoffte dann am 1. Mai 1860, Demetrius während des Winters 1860/61 vornehmen zu können. Es ist bekannt, daß der Dichter mit dieser Arbeit leider nicht zu Ende kam und, ohne seinen Wunsch erfüllt zu sehen, aus dem Leben gerissen wurde[1]).

Am 4. Januar 1859[2]) bat Dingelstedt Halm in Liszts Namen, der die Ehre der Mitarbeiterschaft „avec empressement" angenommen habe, die „Keime oder Stoffe der Ouvertüre" vor Einsendung des Festspiels schicken zu wollen, da der Tondichter früher ans Werk gehen möchte. Er selbst wolle auch schon mit den scenischen Vorbereitungen beginnen, verspreche ihm aber freie Hand in Besetzung, Einrichtung und Einkleidung und hege die Erwartung, Ende März wie abgemacht, das Festspiel zu erhalten. Er teilte weiter mit, daß Pfingstsonnabend der 11. Juni für die Aufführung festgesetzt sei mit der nachfolgenden 9. Symphonie, ausgeführt durch die Kräfte der vereinigten Orchester,

[1]) Vgl. für diesen ganzen Briefwechsel Bamberg, Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 52—63.

[2]) Dingelstedt an Halm, Grillparzer-Jahrb. 8. Jahrg. a. a. O. S. 159.

Theater und Singvereine von ganz Thüringen. Am Schlusse des Festes — es handelt sich hier noch um den großen Plan — beabsichtigte Dingelstedt am Geburtstage des Großherzogs das Festspiel zu wiederholen. Bezüglich des Honorars bot er Halm den höchsten Satz, 10 Louisd'ors an, in der Hoffnung, daß schon der Großherzog das Seine noch tun würde. Am 2. Oktober folgte dann die Mitteilung, daß sein Festspiel in allen Teilen würdig, sorgfältig und liebevoll vorbereitet sei. „Die Daun spielt die Poesie, die Hettstedt die Germania ... Figurinnen hatte ich mir von meinem Münchner Kostümier zeichnen lassen, sodaß ich für Ihr Anerbieten derselben danken darf. Zur Vervollständigung des Abends gebe ich die „Glocke" und Goethes Epilog dazu, der Ihrer Richtung sich herrlich anschließt[1])." Am 9. November führte man Halms Festspiel „Vor hundert Jahren" auf mit der Lisztschen Musik, und Schillers „Lied von der Glocke" mit lebenden Bildern und der Musik von Stör. Goethes Epilog sprach Grans. Am 10. November, am Geburtstag, gab man zum Vorteil der Weimarischen Schillerstiftung „die Braut von Messina" neu einstudiert, mit der Stör als Isabella, mit Wünzer und Grans als Manuel und César, mit der Daun als Beatrice. Bei dieser Neueinstudierung war Dingelstedt die Münchener Inscenierung[2]) im wesentlichen maßgebend. Denn er berichtet über den ständigen Erfolg, den er gerade mit dieser Inscenierung, die im Laufe der Jahre naturgemäß immer sorgfältiger wurde, gehabt hätte[3]).

Der Erfolg dieser beiden Festabende war bedeutend. Dingelstedt selbst sprach in einem Schreiben vom 12. November 1859 dem Dichter seinen Dank aus[4]) gleichzeitig seine Glückwünsche für die erhaltenen Auszeichnungen[5]),

---

[1]) Vgl. Jahrb. d. Grillparzer-Ges. 8. Jahrg. S. 160ff.

[2]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 102—106.

[3]) Vgl. Franz Dingelstedt: Münchner Bilderbogen. Berlin, Paetel, 1879 S. 70 - 77.

[4]) Vgl. Jahrb. der Grillparzer-Ges. 8. Jahrg. a. a. O. S. 161ff.

[5]) Halm hatte das Komthurkreuz des Falkenordens erhalten und den Doktorhut der Jenenser Universität.

und berichtete über die Theatervorstellungen[1]: Erst heute nachdem Fest, Vorfeier, Nachfeier, glücklich überstanden, wäre er imstande der telegraphischen Botschaft über die äußeren Erfolge von Halms Dichtung briefliche Nachricht über den künstlerischen Sieg zu geben. Dieser sei ein vollständiger, glänzender gewesen. Die Wiener Mittel hätten für die Aufführung gefehlt, aber für Weimar bedeutete das Ganze einen großen Erfolg. Auch der Besuch sei sehr zahlreich gewesen: der Hof, trotz Trauer, anwesend, auch viele Freunde, darunter Schillers Enkel mit Frau. Die Aufnahme sei enthusiastisch, die Darstellung würdig, anständig, gelungen gewesen. Noch im November würden Wiederholungen stattfinden. Über den Abend der „Braut von Messina“ schreibt er: „Bei der gestrigen . . . Vorstellung . . . erkrankte Genast-Cajetan, und mußte doubliert werden, doch ging der Abend gut von statten[2]. — Die Leipziger Illustrierte Zeitung sprach sich sehr günstig über die würdige Gedenkfeier aus, während die Weimarer Kritik darüber nichts berichtet[3]. — Die Aufführung des Wintermärchens und die Schillerfeier bedeuten die großen Taten dieser Spielzeit. —

Im Dezember brachte das Schauspiel eine Wiederholung der „Emilia Galotti“, die zum 25. mal seit dem 14. Dezember 1784 in Weimar über die Bretter ging, eine weitere Wiederholung des komischen Singspiels von Holtei, „die Wiener in Berlin“, das zum 30. und letzten male seit dem 30. Dezember 1826 gegeben wurde, und eine Erstaufführung des 5aktigen Dramas aus der englisch-ostindischen Kriegsgeschichte „Über den Ocean“ von Agnes Grans, ein Stück, das in derselben Spielzeit am 15. Januar eine Wiederholung erlebte[4].

---

[1]) Vgl. betreffs der Weimarer Schillerfeier die Kritik: Leipziger Illustrierte Zeitung Nr. 857. 1859.

[2]) Unter Anm. 4 auf S. 162, Grillparzer-Jahrb. 8. Jahrg. findet sich ein Irrtum des Herausgebers. Das „Wintermärchen“ folgte 1859 und nicht 1860. Ebenso wurden die Historien 1864 zuerst gegeben, nicht 1867; erst die Ausg. erschien 1867. Bezüglich des Wintermärchens irrt sich auch Rodenberg Nachlaß a. a. O. 2. Bd. S. 184.

[3]) Leipzig. Illustr.-Z. Nr. 857. 1859.

[4]) Bartels Chronik a. a. O. S. 129 ff.

Die Oper hatte am 9. Oktober mit dem für Weimar neuen „Propheten" begonnen, der während Dingelstedts Münchner Intendanzzeit ein vom Publikum sehr beliebtes und darum ein Kassenstück gewesen war[1]). Die musikalische Leitung hatte Stör, die Regie Herr Kaibel, eine Angabe, die sich zum ersten Mal auf dem Theaterzettel findet[2]). Die Rollen waren verteilt: Johann von Leyden: Caspari, Fides: Frau Schmidt, Bertha: Wolf, Oberthal: Milde und Jonas: Knopp. Die Oper wurde auch hier Repertoirestück und bis 9. Januar 1904 48 mal gegeben. Nach einer Neueinstudierung von Donizettis „Favoritin" im November finden sich im letztgenannten Monat und im folgenden 4 Abonnementskonzerte, eine neue sehr zweckmäßige Einrichtung, der eine Einladung der Generalintendanz vom 12. voranging[3]). Im ersten dieser Konzerte wurde Mozarts „Requiem" und die E-moll: Symphonie von Beethoven gegeben, im zweiten die Symphonie in C-dur von Schubert, im dritten die „Vehmrichter" von Berlioz und Beethovens 8. Symphonie, endlich im letzten: die Ouvertüre zu „Manfred" von Schumann und Beethovens Pastoralsymphonie.

Das neue Jahr brachte eine Neueinstudierung des Kreutzerschen „Nachtlager von Granada", die seit 1846 25. Aufführung von Flotows „Stradella", eine Wiederholung von „Bramah und die Bajadere" von Auber, das seit 1845 zum 5. und letzten Mal gegeben wurde, und die Erstaufführung der Oper „Frauenlob" von Lassen mit dem Text von E. Pasqué; letztere wurde am 24. Mai wiederholt. Im Mai fand ein längeres Gastspiel der Frau Bürde-Ney aus Dresden statt, die als Valentine in Meyerbeers „Hugenotten" und als Frau Fluth in den „Lustigen Weibern von Windsor", im „Freischütz" als Agathe und in der seit dem 30. Januar 1792 100. Aufführung des „Don Juan" als Donna Anna ihre Kunst dem Weimarer Publikum zeigte. Im Juni sind noch von Neueinstudierungen zu bemerken Webers „Euryanthe" und Spohrs „Jessonda".

---

[1]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 71 f.

[2]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 128. Vgl. die Zettelsammlungen auf der Großherzogl. Sächs. Generalintendanz.

[3]) Vgl. Bartels, Chronik a. a. O. S. 129.

Das Schauspiel brachte im Januar als Novität: „Ludwig den Eisernen oder das Wundermädchen aus der Ruhl", ein vaterländisches Volksschauspiel des einheimischen Dichters Alexander Rost, ein Stück, das 25 mal bis zum 14. Oktober 1893 über die Scene ging. Wie fast alle Stücke des Dichters wurde auch dieses in Weimar bei „übervollem Hause" mit großem Beifall aufgenommen, und die Inscenierung und Darstellung sehr gelobt, besonders Grans' Landgraf. Von anderen Darstellern traten Frau Hettstedt, Genast und Wünzer besonders hervor[1]). „Mein Mann geht aus", ein Lustspiel von Scribe wurde 3 mal bis zum 2. Mai gegeben. Neu war: die 3 aktige Faschingsposse von Kalisch „Hunderttausend Thaler", die am 9. Februar wiederholt werden konnte, die „Tonkunst und vier deutsche Meister", ein Festgedicht mit Musik und lebenden Bildern von Dr. Julius Pabst, „Wie denken Sie über Rußland?", ein Mosersches Lustspiel, „Romeo auf dem Bureau", Schwank von Feodor Wehl[2]), „Eine Räubergeschichte" von Görner, im März wiederholt. Eine weitere Erstaufführung war „Die letzte Hexe", ein vaterländisches Lustspiel aus Weimars Vorzeit von Alexander Rost nach M. Schleichs gleichnamigem bayerischen Volksstück bearbeitet. Es wurde 18 mal bis 1895 wiederholt; neu war auch das historische Originallustspiel von Rudolf Gottschall „Pitt und Fox", das 15 mal bis 1903 über die Bühne ging, ebenso „Hermann der Cherusker", ein Schauspiel von Hans Köster, das mit Erfolg gegeben und 5 mal bis 1864 aufgeführt wurde. Dingelstedt berichtete darüber an Devrient am 19. 6. 1860: „Die 3 ersten Aufzüge haben nicht nur ge-

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 13, 1860. In Nr. 9 1860 des Deutschland findet sich im Anzeigenteil eine Eingabe, die die Intendanz ersucht um des Dichters und der geschichtlichen Wahrheit willen die vorgenommenen Änderungen am Rostschen Texte zu berichtigen. Sicher haben Gründe für manche Textänderungen wegen des politischen Hintergrundes vorgelegen.

[2]) In einem Briefe vom 30. November 1858 teilte Dingelstedt Wehl mit, daß er „Romeo auf dem Bureau" mit Vergnügen annehme. Vgl. Feodor Wehl: Zeit und Menschen, Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1863—1884 2. Bd. Altona: 1889, Verlag von Reher. Bd. 2 S. 279.

fallen, sondern sind ein- und durchgeschlagen, während im 4. der Eindruck merklich nachließ und erst am Schlusse des 5. sich wieder zu einem tüchtigen, nachhaltigen Applaus sammelte"[1]). Neu einstudiert wurde im April „Das Urbild des Tartüffe" von Gutzkow. Wiederholt wurde und zum 25. mal seit dem 15. Mai 1802 gegeben Goethes „Iphigenie" mit der Daun in der Titelrolle, Kaibel als Thoas, Grans als Orest, Wünzer als Pylades und Schmidt als Arkas, ferner „Was Ihr wollt" von Shakespeare. Das Herzoglich Braunschweigische Ballett gab 4 Gastdarstellungen im Februar.

Die einzigen Papiere, die Bezug auf Dingelstedts Geschäftsführung haben und zugänglich waren, sind zwei Erlasse aus dieser Zeit. Der erste vom 3. Februar 1860 ist an Chordirigent Rötsch gerichtet, dem der Großherzog „zur erbetenen 10%igen Erhöhung seiner Besoldung eine jährliche Gehaltszulage von 40 Thalern bewilligt"; in dem zweiten gibt die Generalintendanz ihre Zufriedenheit mit dessen Geschäftsführung zu erkennen und erteilt ihm den Auftrag, mit den aufgenommenen weiblichen Choreleven musikalische Studien und Operneinübungen neben den regelmäßigen Chorproben fortzusetzen[2]).

Dingelstedt, der für das Jahr 1857/58 bis 1. Januar 1859 eine Uebersicht über die Leistungen der Hofbühne gegeben hatte, brachte auch für dieses Jahr eine solche Aufstellung. An Neuigkeiten waren 35 Stücke erschienen, 17 im Schauspiel, 8 in der Oper, 9 im Singspiel und Posse und eins im Ballett. An Proben wurden abgehalten 649. 27 Leseproben, 105 Klavierproben, 305 Theaterproben, mit und ohne Orchester, 44 besondere Orchesterproben, 168 Chorproben. Neu waren im Schauspiel 9 Stücke, darunter das „Wintermärchen". Außerdem die Gelegenheitsdichtung Halms „Vor hundert Jahren". Neu einstudiert wurden 7 Stücke: darunter „Wilhelm Tell", „Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange", „Torquato Tasso" und die „Braut von Messina"; in der Oper

[1]) Handschrift bei Hans Devrient in Weimar a. a. O, siehe Anhang I der Arbeit.

[2]) Handschriften in der Autographensammlung Liepmannssohn, Berlin.

waren 4 Stücke neu, darunter der „Prophet“, und 4 neu einstudiert; in der Posse 5 Stücke neu und 4 neu einstudiert. An wertvollen Wiederholungen sind zu nennen: Lessings „Nathan“, Kleists „Kätchen von Heilbronn“, außerdem Dramen von Shakespeare, Goethe, Schiller.

Die Leistungen sind vor allem im Schauspiel bedeutend, und das Repertoire abwechslungsreich; zu bedauern ist das Uebergewicht der Posse mit der Oper verglichen. Allerdings wird dieses Minus an künstlerischer Leistungsfähigkeit im Schauspiel durch die Erstaufführung des „Wintermärchens“ und die wertvollen Neueinstudierungen klassischer Werke aufgewogen. Posse und Singspiel wurden gepflegt, überholten aber durchaus nicht die Aufführungsziffer ernster Dramen. Zahlen für Shakespeare im Laufe dieser Spielzeit sind 14, für Goethe 9, für Schiller 4. — An Schauspielleistungen weist diese Spielzeit einen großen Fortschritt auf, den das nächste Jahr durch die Uraufführung der Hebbelschen „Nibelungentrilogie“ noch übertrumpfen sollte.

Die neue Spielzeit begann man mit großem Eifer und eröffnete am 28. August mit einer Faustaufführung. Das Drama wurde seit dem 29. August 1829 zum 25. mal gegeben, und der Ertrag war zum Vorteil des Goethedenkmals in Berlin bestimmt. Doch hatte die Aufführung manche Mängel, während „Maria Stuart“ namentlich durch die glänzende Darstellung der Daun als Maria einen vollen Erfolg bedeutete[1]). „Ein Kind des Glückes“ von der Birch-Pfeiffer hatte wie all ihre „Theater“stücke damals Erfolg, denn es konnte 3 mal bis 26. Januar 1861 gegeben werden. Paul Heyses Schauspiel „Elisabeth Charlotte“, das im Oktober als Novität aufgeführt wurde, brachte es ebenfalls auf 3 Wiederholungen in dieser Spielzeit. Noch im November fand die Aufführung des „Geizigen“ statt, der früher 4 mal in der Übersetzung von Zschokke gegeben war, in der Dingelstedtschen Neuübersetzung und Bearbeitung, in der das Stück 19 mal bis 1892 gegeben wurde. Die Besprechung

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 215, 1860, vgl. „Deutschland“ Nr. 214, 1860. Hier wird der „Faust“ gelobt.

war sehr gut und rühmte an der Bearbeitung, daß sie manche Längen ebenso anderes mehr dem damaligen Zeitgeschmacke als dem heutigen zusagendes erspart hätte. „Die Darstellung löste die Aufgabe die Molièreschen Figuren in ihrer Eigentümlichkeit vorzuführen, meist ziemlich gut, wenn auch hier und da vielleicht noch eine feinere Individualisierung am Platze gewesen wäre[1]. Im Dezember folgte eine Aufführung des „Juden" von Cumberland, in der Herr Klotz aus Erfurt mit Erfolg gastierte; denn er wurde bis Ende Juni 1865 engagiert. Das Töpfersche Schauspiel „Ein Tag vor Weihnachten" wurde zum 10. und letzten Male seit dem 23. Dezember 1829 gegeben[2].

Die Oper brachte im September den „Tannhäuser", in dem Herr Meffert die Titelrolle als Debüt spielte; sein Engagement währte bis 30. September 1871. „Macbeth", Große Oper in 4 Akten mit dem Text nach Shakespeare von Rouget de Lisle von Heigel übersetzt mit der Musik von A. H. Chelard erlebte im Oktober eine Neueinstudierung und wurde am 13. Januar 1861 zum letzten Male seit 1831 gegeben. Nach der Offenbachschen Oper „Die Verlobung bei der Laterne" kam Ende Dezember die bewußte Rienzi-Aufführung zustande und bedeutete für die Oper endlich einmal wieder eine bedeutende künstlerische Tat, die von der Kritik rühmend anerkannt wurde[3]; 27 mal bis 4. Mai 1902 konnte die Oper gespielt werden[4].

Dingelstedt wurde 1860 im Personal der Hofbühne von einem sehr empfindlichen Verlust betroffen. Das langjährige Mitglied Eduard Genast, der seit 1829 zu den treuesten Mitgliedern des Künstlerpersonals gehörte, und als eine der ersten Kräfte sich die ganze Zeit bewährt hatte, reichte, hauptsächlich durch den Tod seiner Frau, der Schauspielerin Christine Genast, bestimmt, sein Pensionierungsgesuch ein. Der Großherzog hatte nach langem Zögern

---

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 293, 1860.

[2]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 132f.

[3]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 39, 13. Febr. 1861. Die Opernkritik hatte bis dahin geruht. Die Aufführung des Rienzi war schon am 26. 12. 1860 gewesen.

[4]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 132ff.

eingewilligt, aber der Genehmigung die Bedingung angefügt, daß der Künstler zeitweilig noch als Ehrengast in seinen Hauptrollen auftreten solle[1]). Das war im Personalbestand seiner Künstler Dingelstedts erster großer Verlust. Wie ganz anders als in München, wo er unter dem ewigen Wechsel schlimm zu leiden hatte![2]). Dingelstedt war es nicht leicht für den beim Publikum außerordentlich beliebten Genast einen Ersatz zu finden. Nach langem Hin- und Herüberlegen fiel sein Augenmerk auf Otto Lehfeld, der damals in Frankfurt a/M. engagiert, und dessen größter Wunsch war, sein Engagement mit Frankfurt lösen zu können. Lehfeld hatte schon in München unter Dingelstedt, wenn auch nur ein Jahr lang gewirkt. Er wurde damals, nachdem er als Odoardo und Alba gastiert hatte, engagiert, doch verließ er München wegen ungenügender Beschäftigung; Dahn und Jost spielten ihm die meisten Rollen fort. Der Zufall wollte es, daß beide Wünsche der des Intendanten und der des Künstlers, sich begegneten, und Dingelstedt knüpfte mit Lehfeld Unterhandlungen an[3]). Er stellte ihm einen sehr kunstsinnigen Hof, ein liebenswürdiges Publikum, vorteilhafte, doch zugleich mäßige Beschäftigung, langen Urlaub und verhältnismäßig wohlfeiles Leben in Aussicht und suchte, weil die Gage nicht hervorragend sein konnte, mit dem Versprechen einer guten Behandlung zu trösten[4]). Lehfeld war sich lange unschlüssig; willigte aber dann ein, und Dingelstedt war nur zu froh, im Dezember 1860 Lehfelds Kontraktunterschrift in den Händen zu halten. Dieses Weimarer Engagement sollte die Höhe in des Künstlers Schaffen bedeuten. Er trat am 2. Januar probeweise als Lear, am 5. als Wallenstein und am 10. in der 50. Aufführung des „Wilhelm Tell" in der Titelrolle auf. Die

---

[1]) Grans a. a. O. S. 74ff.

[2]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 60—140.

[3]) Vgl. Bamberg, Otto Lehfeld, ein Erinnerungsblatt für seine Freunde. Halle a. S. Druck und Verlag von Beyer und Ronnger 1881 S. 12—25.

[4]) Nach Stahrs Mitteilung. Kleine Schriften a. a. O. III. S. 230 bekamen die Hauptmitglieder „wenig mehr als 1000. Thaler Gage" (jährlich).

Presse schrieb ihm für seinen Lear eine glänzende Kritik, erwähnte auch die anderen Rollen sehr lobend, tadelte aber seine Härte und sein geringes Maßhalten, so sehr sie von seinem Temperament entzückt war[1]); das Publikum fiel ihm bald zu und rechnete ihn seit seiner Antrittsrolle als Götz am 13. Januar — er blieb bis 1. Juli 1871 im Verbande des Hoftheaters — ganz besonders aber seit er den Hagen in den „Nibelungen" von Hebbel Ende Januar gespielt hatte, zu den ersten und beliebtesten Kräften des Hoftheaters. Dingelstedt und Gutzkow standen sogar nicht an, ihm unter den lebenden Leardarstellern die Palme zuzuerkennen, die Kritik bezeichnete ihn rückhaltlos als den ersten deutschen Tragöden und prophezeite, daß „wenn er auf dem Wege der Wahrheit und Einfachheit seines Spieles beharre und fortschreite, (er) als Charakteristiker im großen Style unstreitig eine bedeutende Carrière machen müsse" [2]).

Die künstlerische Großtat Dingelstedts während dieser Spielzeit bedeutete die Uraufführung der Nibelungen Friedrich Hebbels, deren erste beide Teile, das Vorspiel in einem Akt „der gehörnte Siegfried" und „Siegfrieds Tod", Trauerspiel in 5 Akten, am 31. Januar 1861 über die Bretter des Weimarer Hoftheaters gingen, während eine Wiederholung des ersten und zweiten Teiles am 16. Mai mit des Dichters Gattin, Christine Enghaus vom Wiener Burgtheater als Brunhilde, und die Uraufführung des dritten Teils am 18. Mai mit dem gleichen Gast als Kriemhilde stattfand[3]). Neben der späteren Aufführung des Cyklus der Königsdramen 1864 ist die Uraufführung der Hebbelschen Trilogie Dingelstedts bemerkenswerteste Leistung während seiner Weimarer Intendanzzeit.

Die Vorgeschichte vom Beginn der Unterhandlungen bis zur Aufführung des Dramas ist lang. Am 14. Dezember

---

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 3 und Nr. 11, 1861.

[2]) Vgl. Bamberg, Otto Lehfeld . . . a. a. O. S. 25.

[3]) Vgl. Bartels Chronik a. a O. S. 133 u. 134. Die textlichen Änderungen der Weimarer Handschrift im Vergleich zur kritischen Hebbelausgabe von Werner hat der Herausgeber Hebbels Werke Bd. 4 S. 344—396 zusammengestellt. — Von Dingelstedts dramaturgischem Verdienst und seiner Regie wird später gesprochen werden. Wir geben hier die Entstehungsgeschichte der Uraufführung.

1858 bereits spricht Hebbel in einem Briefe an Dingelstedt von seinem Werke[1]). Er bittet ihn, sich das Stück, das man hier für sein bestes halte, ein bischen anzusehen, und ihm zu sagen, was er davon halte. Schon am 26. Dezember erfolgt dessen Antwort: „Deine Nibelungen habe ich mir sofort verschrieben"[2]). Am 31. Dezember fand die erfolglose Uebersendung des Trauerspiels „Siegfrieds Tod" zur geneigten Berücksichtigung für das K. K. Burgtheater an Laube statt[3]), und am 2. Januar 1859 schlägt Hebbel für die Schillerwoche seine „Nibelungen" Dingelstedt vor, „als ein Zeugnis der neuen Zeit"[4]). Kein Stück von ihm habe eine solche, theatralisch-dramatische Wucht, und keins biete den Schauspielern solche Rollen; auch seine Frau, für die Hebbel in rührender Weise sich immer sorglich bemüht, stünde natürlich in jedem Falle zur Verfügung. Unterdessen hatte der Großherzog das Manuskript der „Nibelungen" gelesen, sich Hebbel gegenüber sehr wohlwollend ausgesprochen[5]) und ihm mitgeteilt, daß er Dingelstedt das Stück nicht gegeben habe, weil er ihn mit der Genoveva genügend geplagt gefunden[6]); Hebbel erwähnt des Großherzogs Schreiben Dingelstedt gegenüber in einem Briefe und sagt darin, er, Hebbel, sei der festen Meinung, Dingelstedt werde die Stunde nicht bereuen, die er auf die Nibelungen verwende, ernste Männer wie Levinsky seien von dem Stück sehr erbaut gewesen[7]). Nach einem Briefe vom 4. Januar 1859[8]) erwartet dann Dingelstedt die „Nibelungen" für den Spätherbst. In dem Briefe vom 11. Januar 1859 bittet Hebbel den Freund um sein Urteil über „Siegfrieds Tod"[9]) Am 13. November 1859 erfolgt dann die Uebersendung der ersten beiden Abteilungen des „Nibelungentrauerspiels, des gehörnten Siegfried, wie der Prolog

[1]) Vgl. Bamberg Briefwechsel a. a. O. Bd. 2 S. 51 u. 52.
[2]) Vgl. Bamberg ebenda S. 52.
[3]) Vgl. Werner Briefe a. a. O. Nachlese 2. Bd.
[4]) Bamberg, Briefwechsel 2. Bd. a. a. O. S. 53.
[5]) Vgl. Bamberg, Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 53.
[6]) Vgl. Ebenda.
[7]) Vgl. ebenda S. 54.
[8]) Vgl. ebenda.
[9]) Vgl. ebenda S. 55.

im Druck und auf den Theaterzetteln heißen sollte, und „Siegfrieds Tod.“ Beide übersendet er in wohl „collationierter“ Abschrift. Er spricht in diesem Brief die Ueberzeugung aus, daß diejenige Bühne, welche dieses Stück zuerst aufführe, dafür schwerlich in der Geschichte des deutschen Theaters gescholten werde. Endlich folgt die Mitteilung, es seien auch zwei Akte von „Kriemhilds Rache“ fertig[1]). Am 7. Dezember 1859[2]), schreibt Dingelstedt begeistert von den Nibelungen: „Mit diesen Recken können wir leben, wir verstehen sie, sie sind sogar bühnengerecht. So steht mir auch die Theaterwirkung außer allem Zweifel: ein paar unbedeutende Striche, und das Stück kann in Scene gehen. Ja die bedenkliche Geschichte mit dem Brautnachtsmysterium . . . . hast Du unendlich zarter, diskreter, reiner behandelt, als alle Deine frommen und mäßigen Vorarbeiter. Ein einziges fehlt, der Schluß. Die Trilogie muß meines Erachtens fertig sein; sonst geht das Publikum unbefriedigt heim. Mit Deinem machtvollen Schwung und Fluß der Produktion läßt Kriemhildens Rache sicher nicht mehr lange auf sich warten; dann zwei Theaterabende dem ganzen gewidmet, und eine Tat ist fertig, die, Du hast recht, in der Kunstgeschichte ihren Platz verdient. Kann Weimar diese Tat für sich in Anspruch nehmen? Du kennst unsere Kräfte, unsere Mittel, unser Publikum; sie sind kraftlos, mittelmäßig . . . . Deine Nibelungen in Weimar kommen mir vor wie der Riese im Schilderhaus. Willst Du indessen mit der Skizze vorlieb nehmen, gut; ich bringe die drei Teile nächsten Winter, wenn Du bis Ende Juni den dritten mir fertig schickst. Deswegen gebe ich 1 und 2 auch nicht zurück. Freilich: Berlin, Dresden, München, — (Wien zählt für solche Aufgaben nicht mehr) — das würden die rechten Wiegen für Deine Kinder sein, wie ich dort am rechten Platz; indessen ...“

In einem Brief vom 31. März 1860[3]) teilt Hebbel Dingelstedt mit, er habe am 18. März den letzten Vers von Kriemhildens Rache niedergeschrieben und so in Wahrheit

---

1) Bamberg, Briefwechsel a. a. O. Bd. 2 S. 57.

2) ebenda S. 58.

3) Vgl. Bamberg. Briefwechsel a. a. O. Bd. 2 S. 58--60.

ein Monstrum von 11 Akten zustande gebracht. Es spielt dann die Frage, ob die Aufführung an einem Tage oder an zwei Abenden hintereinander stattfinden sollte. — Aus dem Briefwechsel ist nicht klar zu ersehen, ob München Weimar in der Aufführung voraneilen sollte. Gespielt hat die Frage jedenfalls, da Hebbel durch Dingelstedts Bedenken bezüglich der Weimarer Aufführung natürlichsten Anlaß hatte, sich nach einer anderen Bühne umzusehen[1]. — Am 21. 5. 1860[2] schreibt Dingelstedt weiter an Hebbel: „Ich darf Dir gestehen, daß der Schluß mir bedenklicher erscheint als die erste Hälfte. Kriemhild wird (vom Standpunkt des Theaterpublikums aus) an Interesse verlieren, während sie beim ersten im Vordergrund stand. Auch der Mangel an fortschreitender Handlung, an Bewegung, Spannung wird aufgemutzt werden. Mich stört dergleichen nicht; ich gehöre zu Deiner treuen Gemeinde, ich begreife außerdem, daß ein Schluß seiner Natur nach eben nur ein Schluß sein kann, und hoffe endlich, daß Dein 5. Akt in seiner epischen? Breite und Großartigkeit ein Bühnenbild abgibt, welches für den 4. und früheren einsteht, wo sie es nötig haben sollten. Bedenklicher ist mir für Weimar das volle Dutzend erster Männerrollen, worauf das ganze ruht. Da muß uns Gott und eine tüchtige Einochserei helfen, — mit der dann freilich das Ergebnis weder für Dich noch für uns im Verhältnis steht! Immer habe Dank und meinen Glückwunsch für Deine neue große Tat, die ich erkenne wie ich soll, fördere wie ich kann." Hebbel will darauf hin am 5. August 1860[3] sein Stück zurückziehen aus Furcht vor Mißerfolg. Die Aufgabe für eine Bühne ersten Ranges sei nicht leicht, für jede andere aber zu schwer. Der Kraftaufwand würde zum Resultat in keinem Verhältnis stehen und ein halber Erfolg unbedingt schaden, ein ganzer kaum nützen[4]. Doch Dingelstedt will sich auf

[1] Vgl. Briefwechsel Bd. 2 S. 64, Brief Hebbels an D. vom 24. 9. 1860.

[2] Ebenda S. 62.

[3] Vgl. Bamberg, Briefwechsel 2 Bd. a. a. O. S. 63.

[4] Vgl. betreffs der Ablehnung seine Mitteilung an Friedrich von Uechtritz vom 20. Juli 1860, Bamberg, Briefwechsel 2. Band

diesen Rückzug nicht einlassen[1]). Der erste Teil der Nibelungen sei auf November, der zweite Teil auf Dezember angesetzt. Des Herzogs Maler — dieser interessiere sich — solle Kostüme dazu zeichnen. Er selbst habe eigens für das Werk sich Frau Knopp engagiert[2]). Am 24. 9. 1860 teilt Hebbel Dingelstedt mit[3]), es solle alles beim alten bleiben; außerdem berichtet er von einem eingelaufenen Werbebrief aus München, wo er sein Werk nach der Weimarer Uraufführung zugesagt habe. Bald dann am 7. Oktober 1860 erfolgt die Übersendung der umgearbeiteten Schlußscene zum ersten Akt des dritten Teils. Den zweiten und dritten Akt hat Hebbel zusammengestrichen, ungefähr 150 Verse sind weggefallen; daß Akt I, 4 und 5 noch erhebliche Kürzungen vertragen können, vermag er nicht zu glauben. Dingelstedt schreibt endlich am 29. 11. 1860[4]), daß er erst Ende Januar ihn einladen würde, macht ihn aber zugleich vertraulich damit bekannt, daß er zu Neujahr einen trefflichen Hagen in Lehfeld, und eine pikannte Brunhilde in der Bulyowsky, die zwei Monate lang in Weimar gastieren würde, erhalte. Mit der Knopp sei es nichts gewesen, und daher komme die Verzögerung. Hebbel antwortet am 19. 12. 1860 und macht einige sachliche Bemerkungen zur Inscenierung: „Im ganzen Vorspiel

S. 197—291. Hier S. 272 . . . „Ich werde die Ehre aber bei der Unzulänglichkeit der Schauspielerkräfte wohl ablehnen müssen! Vgl. auch den Brief vom 16. Januar 1861. „Meine Nibelungen gehen noch diesen Monat in Weimar über die Bühne, sehr gegen meinen Willen, da die Aufgabe in schreiendem Mißverhältnis zu den Kräften des Theaters steht, aber auf speziellen Wunsch des Großherzogs, dem ich das natürlich nicht sagen kann.“ Der Vorwurf bezüglich der schlechten Kräfte bezieht sich natürlich nur auf die Anzahl. Vgl. ebenfalls Werner, Tagebücher IV Nr. 5947.

[1]) Vgl. Bamberg, Briefwechel a. a. O. 2. Bd. S. 63 und 64; Brief vom 18. 9. 1860.

[2]) Letzteres ist ein Irrtum, Frau Knopp war in Weimar schon engagiert und spielte in der Uraufführung die Frigga. Frau Hettstedt spielte die Brunhild.

[3]) Vgl. Bamberg, Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 64.

[4]) Vgl. ebenda S. 66.

können wir ohne Verwandlung wegkommen[1]) wozu der Wechsel mit den Sälen? Ich begreife meine eigene Dummheit nicht mehr .... An dem letzten Stück habe ich noch Unendliches getan und halte es jetzt auch in den zweifelhaften Akten für ungleich wirksamer wie früher[2])! Dingelstedt berichtet am 9. I. 1861 von der ersten Leseprobe zum ersten und zweiten Teil, die am 8. stattgefunden[3]), einen außerordentlichen Erfolg gezeitigt und tiefen Eindruck auf das hartgesottene Theatervölklein gemacht habe. Die Aufführung zum 26. Januar sei so gut wie sicher, er lade ihn bestens ein zu kommen. Die Aufführungsschwierigkeiten scheinen ganz geschwunden zu sein, denn Dingelstedt teilt mit, die Aufführung würde glänzender als das größte Theater sie liefern könne. In den männlichen Rollen könne sie es mit jeder aufnehmen, freilich für die weiblichen Hauptrollen bleibe noch viel zu wünschen übrig. Die Besetzung wird erwähnt: Gunther: Grans, Siegfried: Wünzer, Hagen: Lehfeld, Kriemhild: die Daun, Brunhild: die Hettstedt. — Die Einladung lehnt Hebbel am 15. I. 1861 wegen Geldmangels ab[4]), doch Dingelstedt läßt eine erneute Einladung für Donnerstag, den 31. Januar, ergehen. An Honorar würde die Hauptkasse pro Teil 20 Louisd'ors zahlen, er erwarte Hebbel ganz bestimmt. Dieser erscheint auch in Weimar. In einem Brief an Christine berichtet Hebbel über Weimar[5]): „Den Morgen nach meiner Ankunft ging ich gleich zu Dingelstedt, der mich in die letzte Probe mitnahm; meine Anwesenheit war wenigstens dazu gut, daß noch einige Lettfasssche Schreibfehler ausgemerzt wurden. Der Erfolg der Aufführung war unzweifelhaft; eine Aufmerksamkeit

[1]) Im Weimarer Regiebuch ist noch die Dreiteilung des Schauplatzes verzeichnet.

[2]) Vgl. Bamberg, Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 67.

[3]) Vgl. ebenda.

[4]) Vgl. Bamberg, Briefwechsel a. a. O. 2. Bd, S. 69. Für Weimar hatte Hebbel durch seinen Abschreiber Lettfass, vgl. Werner Nachlese II. S. 140, die ersten Teile kopieren lassen; den dritteu mußte er in Weimar 1861 fast zur Hälfte abschreiben, vgl. Werner Nachlese II. S. 144. Vgl. auch Werner a. a. O. Bd. IV der Werke S. 344.

[5]) Vgl. Werner a. a. O. Nachlese II, Brief vom 2. II. 1861.

und Totenstille, als ob nicht von der Vergangenheit, sondern von der Zukunft die Rede wäre und eine so fest zusammengehaltene Stimmung, daß nicht einmal die Zwerge mit ihren scheußlichen Buckeln und langen Nasen das leiseste Gelächter hervorriefen. Der Großherzog ließ mich nach dem Schluß in seine Loge hinaufbescheiden und dankte mir herzlich, ebenso die Großherzogin. Das Staunen des Großherzogs, daß meine Nibelungen nicht in Wien gegeben würden, ist gar nicht zu beschreiben; . . . ein Franzose sagte sehr gut, durch das ganze Stück gehe ein Wildgeruch wie im Hochwald[1])". Die Weimarer Kritik äußerte sich über das Stück nur teilweise lobend, doch fand die Darstellung besondere Hervorhebung[2]).

Auf höchsten Befehl des Großherzogs wurden Hebbels Nibelungen am 17. II. wiederholt[3]). Dingelstedt berichtet über den Erfolg an Hebbel[4]): „Ein Haus voll wie bei der größten Opernvorstellung. Glänzende Aufführung — viel ruhiger, runder, rascher als am ersten Abend. Das dankbarste Publikum der Welt. Stürmische Applause Lehfelds, der beiden Frauen, Wünzers." Im März will er Hebbels „Rache" „anpacken"; im gleichen Monat[5]) schickt er den dritten Teil, den er behandelt hat, Hebbel zurück. 380 Verse hat er gestrichen, so daß das Stück nicht mehr die Schranken eines gewöhnlichen Theaterabends überschreitet. Etzel, Volker und Dietrich sei viel genommen, Hagen, Kriemhild, Rüdiger seien sehr zart angefaßt. So wichtig auch Siegfrieds Geburt im Gegensatz zu der Brunhilds, die sich gegenseitig bedingen, für das Gedicht sei, so wenig Volkers Vision vom Hort, diese mystische Grundwurzel des Ganzen, diesem auch fehlen dürfe: das Theaterpublikum könne sie entbehren, wenn ihm nur Hagen, Kriemhild und Rüdiger in ihrer vollen Motivierung vorgeführt würden, und wenn

---

[1]) Vgl. Werner a. a. O. Bd. 4, Tagebücher Nr. 5947. Ebenfalls vgl. Werner Bd. 7 der Briefe S. 16. Brief an Gurlitt vom 3. II. 1861 über die Nibelungenaufführung.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 31, 1861.

[3]) Vgl. Bartels, Chronik a. a. O. S. 134.

[4]) Vgl. Bamberg Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 71 am 18.II.1861.

[5]) Vgl. ebenda 2. Bd. S. 73, Brief vom 14. März 1861.

ihm nur Dietrich und Etzel nicht geradezu rätselhaft bleibe . . . Die Schildgeschichte im ersten Akte könnte er nicht beurteilen. Der Zug in dem alten Epos, daß Hagen sein Schild zu schwer werde wegen der hineingeschossenen Pfeile, und daß Rüdiger ihm vor Beginn des Kampfes den seinigen reiche, sei gewiß sehr schön; auch habe er diese Scene zu retten gesucht; aber ob sie auf dem Theater nicht aufhalte oder gar störe, das wisse nur ein Zauberer wie Hebbel. Im Monat darauf[1]) kommt schon aus Weimar die Mitteilung der Proben: Zunächst noch das ursprüngliche Datum, Sonntag, den 28. d. Mts., Siegfrieds Tod mit einer oder zwei Proben, je nach Ankunft des Dichters und seiner Gattin; auf Donnerstag, den 2. Mai, Kriemhilds Rache. Dann solle eine Wiederholung stattfinden Sonnabend, den 4., Sonntag, den 5. Mai. Im ganzen 4 Abende. — Christine brauchte also 14 Tage Urlaub vom 24. April bis 8. Mai.

Über ein Gastspiel Christines in Weimar war schon seit einer Reihe von Jahren die Rede. Den Gedanken daran weckte Hebbel bei Dingelstedt während seiner Anwesenheit in Weimar anläßlich der Erstaufführung der „Genoveva". Hebbel schreibt nämlich am 3. 7. 58 seiner Frau[2]): „Sehr stark ist davon die Rede, daß mein kleiner Pinscher hier einmal die Judith spielen soll." Einen Monat später am 24. 8. 1858[3]) wendet er sich an Karoline Wittgenstein. Er ist sich unklar darüber, ob Freund Dingelstedt, von dem er seit seiner Abreise nichts gehört habe, an eine Darstellung der Judith denke. Wieder empfiehlt er hier seine Gattin: Sie könne natürlich nur durch Allerhöchste Vermittlung, durch die aber freilich auch sicher, mobil gemacht werden. Anfang des Jahres 1859[4]) spielt dann der Plan eines Gastspiels Christines in Weimar, der aber nicht ausgeführt wurde,

[1]) Vgl. Bamberg, Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 73, Brief vom 5. IV. 1861.

[2]) Vgl. Werner a. a. O. Nachlese II S. 59 u. 60.

[3]) Vgl. Werner a. a. O. Bd. VI der Briefe S. 194—198.

[4]) Vgl. Bamberg Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 54. Brief vom 4. I. 1859.

bis endlich Hebbels Wunsch sich 1861 erfüllte [1]). Der Urlaub für dieses Gastspiel war nur mit großen Schwierigkeiten zu erreichen gewesen. Es kam durch unmittelbare Verwendung des Großherzogs beim Kaiser zustande, und zwar auf Liszts Vorschlag. Graf Lanckoronsky, der Oberstkämmerer, einer der Burgtheaterpotentaten, drohte, Christine wegen dieses von ihr nicht nachgesuchten, sondern ihr vom Kaiser erteilten Urlaubes zu pensionieren [2]). Den Gastdarstellungen in den Nibelungen sollte ein Gastspiel Christines in einer bekannten Rolle vorhergehen. Obwohl Dingelstedt es nicht wollte, spielte Hebbels Gattin doch ihre beabsichtigte Rolle [3]). Sie gastierte in einer Aufführung der Maria Stuart am 11. Mai 1861 als Maria und dann in den ersten beiden Teilen der Trilogie am 16. Mai als Brunhild und bei der Uraufführung von Kriemhilds Rache als Kriemhild am 18. Mai.

Hebbel wird nach diesen Aufführungen von der Kritik sehr gefeiert [4]): Die Nibelungenaufführung ging trefflich von statten, „vor allem erwies sich Frau Hebbel als eine Künstlerin von echt tragischer Kraft [5]).“ Sehr günstig über die Uraufführung der „Nibelungen“ äußerte sich die Leipziger Illustrierte Zeitung [6]). „Die Totalwirkung dieses einfachen und gewaltigen Stückes war eine erschütternde, wozu das

---

[1]) Vgl. Bamberg a. a. O. ebenda 2. Bd. S. 56 Brief vom 3. III. 1859 .... S. 71 Brief vom 18. II. 1861 ... S. 72 Brief vom 3. März 1861 ... Endlich S. 73 Brief vom 23. April 1861.

[2]) Die Hebbelsche Korrespondenz mit dem Hofrat Raymond diesbezüglich hat sich nicht erhalten. Vgl. Werner Tagebücher 4. Bd. 1861, 31. Dezember Nr 5947.

[3]) Vgl. Werner Bd. 8 der Briefe unter II. Zusätze verloren gegangener Briefe: S. 87, Zeile 38. Wien: 31. 4. 1861. Antwort auf Dingelstedts Brief vom 27. April 1861.

[4]) Vgl. Weimarer Zeitung Nr. 115, 1861.

[5]) Vgl. Weimarer Zeitung Nr. 117, 1861. Vgl. auch Nr. 21, 1861 des Ergänzungsblattes der Zeitung „Deutschland.“

[6]) Vgl. Nr. 936. 8. Juni 1861. Hebbels Nibelungen auf der Weimarer Bühne. Vgl. auch: Die Grenzboten, Leipzig 1862, 21. Jahrgang, 2. Sem. 4. Bd. S. 172 ff. Abgedruckt in Nr. 143. 3. Folge: Nr. 23 Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Hebbel in der zeitgenössischen Kritik; herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Dr. H. Wütschke. Berlin. Behrs Verlag. 1910.

höchst sorgfältig einstudierte Zusammenspiel, welches bei der Mitwirkung der Massen und bei der bekannten Ungelehrigkeit der Statisten eine schwierige Aufgabe war, nicht wenig beitrug. Dingelstedt hat sich unzweifelhaft ein Verdienst erworben, daß er zuerst es gewagt und durchgesetzt hat, diese epochemachende Tragödie auf die Bühne zu bringen." Hebbels Frau wird hier nur in den Momenten der höchsten Leidenschaft für trefflich gehalten; über Lehfelds Leistung äußert man sich nicht bestimmt, hält aber seinen Fleiß für sehr anerkennenswert. Dingelstedt selbst berichtet über die Aufführung[1]): „Die beiden Abende machten Sensation im ganzen Thüringer Lande und darüber hinaus; von den drei nachbarlichen Universitätsstädten Jena, Halle, Leipzig, strömte massenhafter Zuzug herbei, die Offiziere der Erfurter Garnison schienen sich im Theater vollständig Rendez-vous gegeben zu haben, unser stilles Weimar summte wie ein Bienenkorb. Das Wiener Paar, Dichter und Künstlerin, wurde mit allen ersinnlichen Ehren- und Beifallsbezeugungen gefeiert. Wie der Großherzog Hebbel schon bei der ersten Begegnung das Ritterkreuz des Falkenordens persönlich überreicht hatte, empfing Christine Hebbel aus den Händen der Frau Großherzogin ein äußerst wertvolles und geschmackvolles Armband mit drei Perlen; „zur Erinnerung an die drei Abende ihres Gastspiels", wie die feinsinnige Fürstin bei der Überreichung gesagt. Es waren sonnenhelle, schattenlose Tage, welche die Wiener Gäste mit mir und den Meinigen durchlebt. . . ." — Hebbel schreibt über die Aufführung an Friedrich Uechtritz vom 3. 7. 1861[2]); Zunächst teilt er eine Zeitungsnotiz mit[3]), „Das auf Befehl Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Sachsen Weimar auf der Weimarer Hofbühne stattgehabte Gastspiel der K. K. Hofschauspielerin Frau Christine Hebbel war ebenso glänzend als kurz. Die Künstlerin trat nur in

[1]) Franz Dingelstedt: Literarisches Bilderbuch a. a. O, Aufsatz über Friedrich Hebbel S. 230.

[2]) Vgl. Bamberg. Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 280.

[3]) Welcher Zeitung entnommen, konnte leider nicht festgestellt werden.

drei Rollen auf . . . Das Publikum, das in unserer Zeit Gelegenheit gehabt hat, die bedeutendsten Darsteller und Darstellerinnen zu sehen, nahm sie enthusiastisch auf, und die höchsten Herrschaften würdigten sie der schmeichelhaftesten Auszeichnungen.“ Er schreibt dann weiter, daß der Großherzog den Proben zum letzten Teil beigewohnt habe und in der Tat die ganze Trilogie den vollständigsten Erfolg gehabt hätte. „Der erste und zweite Teil wurden zum 4. mal bei überfülltem Hause wiederholt und der dritte Teil hatte trotz der unendlich schwierigen Inscenierung und der doch zum Teil sehr mangelhaften Kräfte gleichfalls die größte Wirkung. Der zufällig anwesende Direktor des Schweriner Hoftheaters[1]) bestellte das Stück gleich nach der Vorstellung, um die nächste Saison damit zu eröffnen, was ein anderes Theater von bedeutendem Rang ebenfalls zu tun gedenkt.“ Hebbel spricht endlich Dingelstedt seinen Dank aus[2]) „Was man auch über meinen Anteil an den Nibelungen in Zukunft sagen mag, den Deinigen wird man in der Theatergeschichte als einen gloriosen bezeichnen, denn es ist vielleicht ohne Beispiel, daß in Deutschland eine Trilogie über die Bühne schreiten durfte, bevor sie noch gedruckt war[3]).“

An die Anwesenheit Hebbels und seiner Frau in Weimar schloß sich die Erwägung, beide nach Weimar zu ziehen. Es sind infolge des nicht zur Ausführung gekommenen Planes mancherlei Mißhelligkeiten entstanden. Die verschiedenen Darstellungen darüber von Hebbel und Dingel-

[1]) Über das Zustandekommen der nachfolgenden Nibelungenaufführungen am Hoftheater zu Schwerin berichtet uns Dr. Paul Bornstein durch die Veröffentlichung von 3 Briefen Hebbels an Julius Steiner, den Schauspieldirektor der Schweriner Hofbühne. Nord und Süd 1909 Septemberheft S. 403—417. Vgl. über die Aufführung der Nibelungentrilogie: Deutsche Literaturgesch. von Alfred Biese 3 Bd. S. 56.

[2]) Vgl. Bamberg Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 73. 20. Mai 1861.

[3]) Dingelstedt gab Hebbel einen Rat für die Bearbeitung: Hebbel schreibt darüber an Dingelstedt am 31. August 1861 (s. Bamberg ebenda 2. Bd. S. 73) „Dein Wink im letzten Teil der Nibelungen noch eine Scene zwischen Dietrich und Etzel einzulegen, ist mir sehr fruchtbar geworden; sie ist bereits geschrieben und nun sie fertig ist, begreife ich gar nicht mehr, wie sie fehlen konnte“.

stedt seien einander gegenübergestellt, um daraus Schlüsse ziehen zu können.

Hebbel schreibt in seinem Tagebuch[1]) — es handelt sich um den Zwist seiner Gattin mit dem Oberstkämmerer Lanckoronsky — .... „Als ich den Vorgang Dingelstedt erzählte (sagte er): Kommt zu uns, das Fach der Genast ist frei, 1500 Thaler kann ich geben! Ich ging darauf ein, weil mir Wien aus vielen Gründen[2]) widerwärtig geworden war, zweifelte aber an Dingelstedts Machtvollkommenheit und teilte dem Sekretär der Großherzogin, dem Hofrat Marschall, den Vorgang mit. Dieser sagte mir, daß Dingelstedt vollkommen befugt sei, ein solches Engagement abzuschließen, freute sich sehr und sprach der Großherzogin davon. Die Herrschaften gingen gleichfalls aufs bereitwilligste darauf ein und in einer zweistündigen Audienz bei der Großherzogin, während der Großherzog ab und zuging, wurde abgemacht, daß die Großherzogin meiner Frau aus eigener Kasse eine Pension von 500 Rth. zahlen wolle, falls sie beim Theater nicht herauszuschlagen sei. Dingelstedt war nämlich in demselben Maße, als die Herrschaften für die Sache erglühten, kälter geworden, er machte namentlich wegen der Pension Schwierigkeiten[3]) und ging soweit zu sagen, am Ende erweisen wir den Wienern noch einen Gefallen, was mich natürlich veranlaßt haben würde, auf der Stelle abzubrechen, wenn ich noch gekonnt hätte. Sein Verdruß erreichte den höchsten Grad, als meine Frau bei der Abschiedsaudienz ... unmittelbar von der Großherzogin ... ein kostbares Armband erhielt. Wir brachten den letzten Abend bei ihnen zu; er konnte sich nicht mehr beherrschen und wurde entschieden unartig ... Dingelstedts Abschreckungsbrief[4]), von mir im höchsten Vertrauen dem Hofrat Marschall mitgeteilt und in allen Punkten unrichtig befunden. Entlassungsgesuch an den

[1]) Vgl. Werner Tagebücher 4. Bd. Nr. 5947. 31. Dezember 1861.

[2]) Hauptsächlich wegen der Nichtachtung, die Laube den Hebbelschen Dichtungen entgegengebracht hatte.

[3]) Hebbel hatte vorgeschlagen 1400 Rth.; Pension jährlich 500 Rth, auch falls seine Frau im ersten Jahre dienstunfähig würde. Vgl. Bamberg Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. 20. Mai 1861.

[4]) Nicht erhalten!? Für uns war er unauffindbar.

Grafen Lanckoronsky.. Nach mehrmonatlicher Pause Warnungsbrief von Marschall; Nachricht, daß Gutzkow von Dingelstedt nach Weimar gezogen sei; Aufforderung Weimar nur als pis aller zu betrachten; Verpflichtung zu unverbrüchlichem Stillschweigen über den Brief. Meine Antwort, daß die Würfel geworfen, aber noch nicht gefallen seien, und daß ich nach solchen Eröffnungen sicher nicht kommen werde, wenn ich in Wien noch bleiben könne. . . . . Marschalls Warnung tönte mir von allen Seiten entgegen; Beaulieu, Putlitz sprachen wie er, sogar die Großherzogin, mit der mich ein Zufall oder etwas anderes zusammenführte, als ich im Audienzzimmer des Berliner Schlosses auf den Großherzog wartete . . . der Großherzog versicherte mir, er habe nicht den geringsten Anteil daran gehabt (bezieht sich auf Gutzkows Berufung), ich rechne mit Bestimmtheit auf Ihr Kommen, ich wäre sonst blamiert, ich habe es aller Welt schon gesagt. Zuletzt forderte er mich auf, auf der Rückreise nach Weimar zu gehen und mich mit Dingelstedt persönlich zu besprechen[1]). Wozu sollte es führen? und doch konnte ich den Vorschlag nicht ablehnen, ohne Dingelstedt direkt anzuklagen. Glücklicherweise war im rechten Moment aus Wien die Entscheidung eingetroffen[2]), und es war notwendig, nach Wien zurückzueilen, da meine Frau, nur halb unterrichtet, sich nicht zu helfen wußte. Ich sprach mit Beaulieu, der mir dringend riet, nicht erst nach Weimar zu gehen und ihm einen ostensiblen Brief über die Notwendigkeit meiner raschen Rückreise zu schreiben, durch den er mich beim Großherzog entschuldigen wolle . . Dies tat ich . . . In Dresden hörte ich von Hettner, daß ich zum Oberbibliothekar in Weimar bestimmt sei, . . . in Wien wartete ich 8 Tage, um zu erfahren, ob an diesem Gerücht, das von Weimar selbst ausgegangen und durch alle Zeitungen

---

[1]) Vgl. Bamberg Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 509. Brief Hebbels an Stern. Vom 30. 10. 1861. Vgl. ferner Werner a. a. O. Bd. 7 der Briefe, Brief vom 30. 10. 1861 an Christine. Ebenso an Hermann Hettner ebenda vom 8. 12. 1861 auf S. 121.

[2]) Vgl. auch Werner a. a. O. Bd. 7 der Briefe Nr. 749 an Graf von Beust Weimar. S. 108 Brief vom 9. November 1861. ebenfalls Werner Nachlese II vom 9. 11. 1861.

gelaufen, an mich selbst aber ganz zuletzt gekommen war, irgend etwas sei; dann teilte ich dem Hofmarschall Grafen Beust, die Entscheidung des Grafen Lanckoronsky[1]) mit, und gab die Erklärung, die ich geben mußte und doch nicht gründlich motivieren durfte, wenn ich nicht Dingelstedt in erster Linie, Marschall in der zweiten, und vielleicht sogar die Großherzogin in der dritten bloßstellen wollte . . Ich habe seitdem nichts von Weimar gehört, nicht vom Großherzog, nicht von Beust, nicht einmal von Marschall, dessen Ratschlägen ich gefolgt war, und dem ich es anzeigte. Wohl aber wurde in der Weimarer Hofzeitung jenes Gerücht, das man 6 Wochen lang hatte durch die Welt laufen lassen, auf eine Weise dementiert, die mich verletzte . . . Siehe über das Ganze die Aktenstücke“[2]). — Ganz anders lautet der Dingelstedtsche Bericht über diese wenig schöne Angelegenheit[3]): . . . . „Wie in München hatte ich auch in Weimar und zwar schon bei Hebbels ersten Besuch[4]) den Gedanken einer Übersiedelung angeregt. Er drängte fort von Wien; ihm die Hand zur Ausführung zu bieten, schien mir die Pflicht eines guten Kameraden, welche Pflicht ich immer und überall, trotz wenig ermutigender Erfahrungen geübt habe und zwar nicht nach der Devise der französischen Kamaraderie, — facio, ut des oder fac, ut dem, — sondern aus angeborenem Standesgefühl, aus Liebe zur Sache, zur Person, zu beiden zugleich. Gewann ich außer dem Freunde, an dessen Gattin ein bewährtes, berühmtes Mitglied für mein Theater, so war der Vorteil ein doppelter. Endlich handelte ich im Sinne und nach dem Wunsch des Großherzogs . . ., der die Überlieferungen seines Hauses mit echter Pietät und

[1]) Vgl. Werner Bd. 7 der Briefe, desgleichen die vorher angeführten Briefe.

[2]) Sind nach einer Bemerkung des Herausgebers nicht vorhanden. Es würde hier vielleicht das Weimarer Theaterarchiv, das mir leider verschlossen blieb, Auskunft geben können; wenn nicht, so sicherlich der noch unzugängliche Briefwechsel zwischen Dingelstedt und dem Großherzog, der im Geheimen Haupt- und Staatsarchiv in Weimar liegt.

[3]) Liter. Bilderb. a. a. O. S. 230—233.

[4]) 1858, bei der Erstaufführung d. Genoveva.

in warmer, wahrer Liebe zur Poesie und Kunst aufrecht erhält. Bestimmt durch solche Beweggründe, hatte ich die Unterhandlungen mit dem Ehepaar Hebbel schon bis in alle geschäftliche Details hinein ausgeführt; wir waren in allen Stücken einig geworden, Großherzog hatten, mit liberalen Zugeständnissen aus Eigenem, die Übereinkunft sanktioniert. Deßungeachtet wurde schließlich nichts aus der Sache. Warum nicht? Die Biographie sagt[1]): „Weil ich Hebbels Erfolg beneidet, für mich gefürchtet, im stillen untergraben und also mein eigenes Werk zerstört hätte; von ortskundigen wohlwollenden „Freunden“ wären in der letzten Stunde eindringliche Warnungen an ihn gelangt. Ich will, ohne bitter zu werden, auf diese Insinuation antworten. Von Neid, dem Grundfehler des deutschen Volkscharakters, ist niemals eine Spur in mir gewesen. . . zu fürchten hatte ich in Weimar niemanden. Nichts; meine Stellung, persönliche wie amtliche, erlitt in ihrer zehnjährigen Dauer nicht die leiseste Erschütterung . . . Ich hatte ein Amt zu verwalten, nicht das leichteste und lohnendste der Hofämter und bin in dessen Führung nicht einmal immer ein nach oben sehr bequemer und gefügiger Diener gewesen. Deßungeachtet hat mich der Großherzog nicht bloß als Generalintendanten seines Hoftheaters gehalten, sondern auch persönlich durch sein Vertrauen, mit Stolz darf ich es sagen: durch seine Freundschaft ausgezeichnet. Wie viele Dichter, Tonsetzer, Künstler, deutsche und fremdländische ich in dieser Stellung wie als Vorstand der Schillerstiftung und der Shakespearegesellschaft nach Weimar gezogen, bei Hof vorgestellt, meinen höchsten Herrschaften bald zu diesem, bald zu jenem Gnadenbeweise empfohlen habe, darüber wissen, da ich kein Tagebuch führe, die Hofkurierbücher, die Konzert- und Theaterzettel, die Jahresberichte der beiden, meiner Führung anvertrauten Anstalten zu reden . . . Wie sollte ich gerade denjenigen, der unter allen mir am meisten galt, erst gehoben haben, um ihn darauf zu stürzen?! Ich glaube die Ursachen, warum Hebbel nicht nach Weimar gekommen, lagen in Wien und waren zu erkennen . . . Er war vor-

[1]) Gemeint ist Emil Kuhs Hebbelbiographie.

sichtiger, beinahe mißtrauischer Natur; wie bei seiner Rückkehr aus München sind ihm unzweifelhaft auch bei seiner Rückkehr aus Weimar Bedenken aufgestiegen. Weimar hatte ihm bei längerem Verweilen den auffallenden Eindruck des Kleinstädtischen gemacht . . . obendrein zeigten die „Hyänen“ dem Hebbelschen Ehepaar, da es von dem Triumphzuge nach Weimar heimkehrte, ein süßes Lächeln. Der Künstlerin wurde der geforderte Abschied versagt, dagegen einige Vorteile zugestanden, dem Dichter die Vorstellung der Nibelungen auf dem Burgtheater hingeworfen . . . Hebbel blieb in Wien . . . Den Ausschlag in seiner Wahl soll die Nachricht von Gutzkows Übersiedelung aus Dresden nach Weimar gegeben haben.“ . . . Dies ist Dingelstedt unverständlich, denn Hebbel wußte, warum er Gutzkows Anstellung betrieben hatte . . . .

Damit schließen die Verteidigungsgründe Dingelstedts, und ein Vergleich beider Darstellungen zeigt uns hier offensichtlich, daß Hebbel Gründe für seine Nichtübersiedelung bringt, die Dingelstedt zu widerlegen nicht imstande ist. Welches die letzten Gründe waren, die Dingelstedt veranlaßten, plötzlich gegen diese Übersiedelung zu sein, wird vorläufig nicht erforscht werden können. Daß er Neid oder Angst vor Hebbels allmählicher Macht in Weimar gehabt habe, dürfte von vornherein ausscheiden, denn Dingelstedts Position in Weimar war viel zu gefestigt und nicht zu erschüttern. Die unterbliebene Übersiedelung bedeutete sicher für Weimar einen schmerzlichen Verlust, für das Weimarer Theater das Sichentgehenlassen einer bedeutenden Künstlerin, wenn sie auch nicht wie Hebbel von ihr zu sagen pflegte, die größte Schauspielerin der Gegenwart war[1])!

Außer dem Gastspiel von Frau Hebbel fand auf höchsten Befehl ein solches von Frau Bulyovsky statt und zwar am 21. Februar in der „Maria Stuart“, am 23. in der „gefährlichen Tante“, einem Lustspiel von Albini

[1]) Vgl. betreffs der Übersiedelung Hebbels die Darstellung bei Vogt & Koch: Geschichte d. deutschen Literatur 1897 2. Bd. S. 727. Vgl. auch Eduard Engel, Gesch. d. deutsch. Lit. von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 2 S. 188.

und am 27. in dem neu einstudierten „Romeo und Julia“ [1]). Der März brachte eine Neuheit, „Kaiser Heinrich IV.“, Trauerspiel in 5 Akten von Karl Biedermann, einem Weimarer Redakteur, das am 16. März wiederholt wurde; neu einstudiert, zum 22. und letzten Mal seit dem 31. März 1788 gegeben, wurde das 5aktige Trauerspiel von Babo „Otto von Wittelsbach“, auch fand im gleichen Monat eine Neueinstudierung von Shakespeares „Richard III.“ statt. Der folgende Monat brachte eine Neueinstudierung von Schillers „Räubern“, die Eduard Devrient nach dem Urtext für die Bühne eingerichtet hatte, und in dem so bedeutenden Monat dieses Jahres zeigte sich noch kurz vor der Nibelungengesamtaufführung das Ehrenmitglied der Großherzoglichen Hofbühne Genast als Paul Werner in „Minna von Barnhelm“ dem Publikum. Im gleichen Monat wurde das englische Stück Cumberlands „Der Jude“ zum 9. und letzten Male seit 17. November 1798 gegeben, ferner Goethes „Clavigo“ zum 25. Mal seit 3. Februar 1785 mit Grans in der Titelrolle, Lehfeld als Carlos, Herrmann als Beaumarchais, der Daun als Marie und der Stör als Sophie. Der Juni brachte als Neuheit wieder ein Birch-Pfeiffersches Stück, ein Volksschauspiel „der Goldbauer“, das sich in seinem Erfolg bewährte, denn es konnte 8 mal bis 16. November 1865 gegeben werden. Eine weitere Neuheit „Mit der Feder“ von Siegmund Schlesinger wurde 16 mal bis 12. November 1891 gespielt, und endlich fand gegen Schluß der Saison als letzte Neuheit dieser überaus reichhaltigen und tatkräftigen Spielzeit eine Aufführung statt von „Philippine Welser“, einem historischen Schauspiel in 5 Akten von Oskar von Redwitz, das 8 mal bis 15. Mai 1886 über die Scene ging [2]).

[1]) Dingelstedt schreibt dazu an Hebbel, Bamberg Briefwechsel a. a. O. 2. Bd. S. 71. „Proben ohne Ende, die ich in Oper und Schauspiel selbst halten muß. Morgen ein höchst befohlenes Gastspiel der Bulyovsky, das die Daun zur Verzweiflung bringt und mich geniert.“

[2]) In diese Zeit fällt der Weggang Otto Devrients von Stuttgart. Hülsen hatte ihm ein Gastspiel auf Engagement am Berliner Königlichen Schauspielhaus angeboten; Eduard Devrient hielt dagegen ein Engagement unter Dingelstedts Leitung in Weimar für dessen Kunst-

Die Oper gab im Februar eine Neueinstudierung von Aubers „Der Maurer und der Schlosser“, am 8. April zum Geburtstag der Großherzogin als Neuheit „Christine, Königin von Schweden“ mit dem Text von Tempeltey und der Musik vom Grafen Redern, eine Oper, die am 13. wiederholt wurde, am 21. eine Neueinstudierung von Verdis „Hernani“, endlich am 9. Juni als letzte Saisonneuheit „Orpheus in der Unterwelt“ von Offenbach, eine sehr bald beliebte Oper, die 25 mal bis 12. Juli 1878 aufgeführt wurde. Am 6. und 7. August folgten unter der Lisztschen Direktion die letzten Taten: Die Festkonzerte zur Tonkünstlerversammlung. Im ersten Teil „entfesselter Prometheus“ dann die Faustsymphonie von Liszt. Im zweiten Teil: Manuskriptwerke von Komponisten der Jetztzeit: Felix Draeseke [1]), Otto Singer, Weißheimer, Damrosch, Hans von Bülow, Lassen, Stör, Cornelius, Liszt, Otto Bach und Max Seifritz [2]).

Damit war ein bedeutendes Theaterjahr unter Dingelstedts Leitung zu Ende. Das Schauspiel hatte wirklich Hervorragendes geleistet. Die Uraufführung der „Nibelungen“ bedeutet nicht nur in der Theatergeschichte Weimars, nein in der Theatergeschichte überhaupt einen Markstein!

Wieder Neujahr 1861 veröffentlichte Dingelstedt eine Jahresübersicht, der zufolge stattfanden: 27 neue Vorstellungen, davon 16 im Schauspiel, 7 in der Oper, eine in der Posse, zwei im Ballet. Für die Spielzeit 1860/61 lauten die Aufführungsziffern für Shakespeare 7, Goethe 10, Schiller 11, für die Birch-Pfeiffer 10, Benedix 8. Proben fanden 702 statt; 23 Leseproben, 103 Klavierproben, 271 Theaterproben, teils mit teils ohne Orchester, 37 besondere Orchesterproben, 270 Chorproben [3]).

---

entwicklung förderlicher. Vgl. Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient a. a. O. S. 345.

[1]) Jetzt in Dresden lebend.

[2]) vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 133—135.

[3]) Vgl. die Zettelsammlungen auf der Großherzoglich Sächsischen Generalintendanz.

Während der Saison 1861/62 fanden eine ganze Reihe Gastspiele statt. Nachdem das Schauspiel am 4. September zum Vorteil des Karl August Denkmals in Weimar „Götz von Berlichingen“ und „Galileo Galilei“, ein historisches Trauerspiel von Adolf Glaser, das es aber zu keiner Wiederholung bringen konnte, als Neuheit gegeben hatte, gastierte am 18. in Schillers „Räubern“ Herr Dahn jun. aus München auf Engagement als Kosinsky und wurde bis Ende Juni 1865 verpflichtet. Zum 9. und letzten Mal seit dem 22. Januar 1842 ging dann in der Bearbeitung von Deinhardtstein „Viola“ (Was ihr wollt) von Shakespeare über die Scene. Es folgte eine Neueinstudierung des Raupachschen Stückes „Vor hundert Jahren“, weiter ein Ballet von Freisinger, dem Ballettmeister der Großherzoglichen Hofbühne, mit der Musik von Hermann Bahlke, das es auf 3 Wiederholungen bis zum 21. November brachte. — Macbeth, das in der Dingelstedtschen Bearbeitung zum ersten Mal unter der vorigen Intendanz in der Spielzeit 1856/57 gegeben war, fand in seiner Neueinstudierung bei der Kritik eine glänzende Aufnahme[1]). Anfang Oktober gab Fanny Janauschek von Frankfurt a. M. ein längeres Gastspiel in der neueinstudierten „Medea“, in der „Braut von Messina“, „Kabale und Liebe“, „Macbeth“, „Iphigenie“ und „Phädra“, ein Gastspiel, das von sehr großem Erfolg gekrönt war[2]). Ein Volksstück von Arthur Müller „Ein vest Burg ist unser Gott“ fand dagegen wenig Anklang[3]) und vermochte es nur zu einer Wiederholung am 6. November zu bringen; das gleiche Schicksal traf die „Lieder des Musikanten“, ein Volksschaupiel in 4 Akten von Rudolf Kneisel mit der Musik von Gumbert, das ebenfalls nur einmal am 18. Dezember wiederholt wurde; endlich studierte man „das bemooste Haupt oder der lange Israel“ von Benedix im November neu ein[4]).

---

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 252 bringt eine ausführliche Vorbesprechung; die Kritik siehe Nr. 255 d. Zeitung 1861.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 268, 1861.

[3]) Vgl. ebenda Nr. 269.

[4]) Bartels Chronik a. a. O S. 135f.

Die Oper brachte im September eine Wiederholung der „Zauberflöte“ mit Herrn Wallenreiter als Sarastro in seiner Antrittsrolle[1]). Die Oper „Faust“ (Margarethe) mit dem Text nach Goethe von Julius Barbier und Michel Carré mit der Musik von Charles Gounod wurde am 13. Oktober zum ersten Mal gegeben und ging dann 82 mal bis 22. Mai 1906 über die Scene. Den Faust spielte Meffert, Mephistopheles Wallenreiter, Margarethe Frau Milde, Vallentin Milde; im Dezember folgte eine Neueinstudierung der „Iphigenia in Aulis“ von Gluck in Richard Wagners Bearbeitung. Am 12. November führte man im Konzert die 7. Symphonie von Beethoven, und am 17. Dezember die Ouvertüre zu „Lenore“ in C-dur und die 9. Symphonie von Beethoven auf. —

In diese Zeit fällt Dingelstedts Zusammenwirken mit Gutzkow, der als Generalsekretär der Schillerstiftung nach Weimar übergesiedelt war; leider begannen schon sehr bald Unzuträglichkeiten[2]). So sehr Dingelstedt sich bemühte, die Dichtungen Gutzkows aufzuführen — wie er das schon in München getan[3]) —, um damit dem Dichter entgegenzukommen, es half nichts, das Verhältnis wurde immer gespannter. Als Gutzkow dem gesamten Schauspielpersonal sein Drama „Wullenweber“ vortrug, kam es mit Dingelstedt zum Bruch[4]). „Das Stück, eine der schwächsten Arbeiten Gutzkows, litt an einer ermüdenden Länge, die durch eine unendlich gedehnte, halb singende Sprachweise noch gesteigert wurde. Die Unaufmerksamkeit und Unruhe der Zuhörer, jenes fortwährende Hervorziehen der Uhr, jenes leichte Scharren mit den Füßen, hier und da wohl unterdrücktes Gähnen, alle diese Symptome, die den Mißerfolg des Vortrags nur zu deutlich ausdrückten und sich

---

[1]) Liszt wurde zu Beginn der neuen Spielzeit ein glänzender Nachruf gewidmet und die Hoffnung auf seine Rückkehr ausgesprochen. Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 243 1861. Er hatte am 14. Aug. 1861 auch die Konzertdirektion niedergelegt.

[2]) Vgl. Gerstenberg a. a. O. S. 55.

[3]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 72 u. 78.

[4]) Vgl. Grans a. a. O. S. 60—64. Vgl. Rodenberg, Nachlaß. a. a. O. Bd. 2. S. 186 u. 187. Vgl. endlich Bamberg Otto Lehfeld ... a. a. O. S. 18.

von Scene zu Scene steigerten, veranlaßten den Dichter plötzlich zu schließen, und als Dingelstedt von „bedeutenden Kürzungen" sprach, aufzustehen und den Saal zu verlassen. Am nächsten Tage zog er das Stück zurück." Dingelstedt beabsichtigte eine Versöhnung herbeizuführen, indem er den „Königsleutnant" auf die Bühne bringen wollte, um damit einen langersehnten Wunsch Gutzkows zu erfüllen. Da stellten sich sonderbare Schwierigkeiten ein. Goethes beide Enkel, Walter und Wolfgang, erhoben wie schon gegen den Gounodschen „Faust" Einspruch gegen die Aufführung des Königsleutnants, weil in diesem Stück die hehre Gestalt ihres Großvaters in den Staub gezogen würde. Der Anhang der Familie war sehr bedeutend, und der Großherzog glaubte die Generalintendanz ersuchen zu müssen, von einer Aufführung abzusehen. Dingelstedt wie Gutzkow hatten aber im Fall eines derartigen Bescheides seitens des Großherzogs ihre Entlassung eingereicht und zeigten sich so durchaus als Männer, die wissen, was sie zu tun haben. Der Großherzog erteilte darauf beiden Enkeln Urlaub, und während dieser Urlaubszeit ging das Stück am 15. März 1862 über die Scene[1]). Die Kritik erkannte das Stück an, das in „größtenteils gelungener Darstellung" gegeben wurde[2]). Nach einem Bericht Heinrich Grans' war der Erfolg sehr geteilt[3]). „Im Vergleich zu der günstigen Aufnahme, welche das Lustspiel auf fast allen Bühnen gefunden, war die auf der Weimarischen eine ziemlich kühle. Eine Folge des voraufgegangenen Protestes. Die Altweimaraner, von denen noch einige lebten, die mit . . . Goethe in persönlichem Verkehr gestanden, konnten sich durchaus nicht damit befreunden. Sie waren der Meinung, daß man die Vorstellung schon aus Gründen der Pietät hätte unterlassen müssen." — Wieder ein Beweis von Überkultus; es war die einzig mögliche

---

[1]) Vgl. Grans S. 62 u. 63 a. a. O. Vgl. auch Der Zeitgeist. Beiblatt zum Berliner Tageblatt Nr. 11, 1911. Karl Gutzkow in Weimar, Persönliche Erinnerungen von Karl Neumann-Strehla.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 66, 1862.

[3]) Vgl. Grans a. a. O. S. 63.

Entscheidung des Großherzogs seine Einwilligung zur Aufführung zu geben[1]).

Anfang Januar war Frau von Bulyovsky zu einem langen Gastspiel erschienen. Sie begann ihre Tätigkeit am 4. Januar in „Donna Diana" von Moreto und zeigte ihr Können im „Vicomte von Letorières oder die Kunst zu gefallen", einem Lustspiel nach Bayard von Blum, das zum 13. und letzten mal seit dem 13. September 1844 gegeben wurde, in der neu einstudierten „Sappho", in der „Emilia Galotti", in der neu einstudierten „Zähmung der Widerspenstigen", in „Romeo und Julia" und endlich im „Don Carlos", der ebenfalls neu einstudiert war. Als Neuheiten gab es im Schauspiel: „Die Krinolinenverschwörung" von Benedix, die am 8. Februar wiederholt werden konnte, „nach Mitternacht", einen Schwank nach dem Französischen von Koch, der 5 mal bis 1. April 1865 gegeben wurde, ferner „Regen und Sonnenschein" von Baudissin, das bis 11. November 1872 5 Wiederholungen erlebte, dann eine Posse von Kalisch „Der Aktienbudiker", die 6 mal bis 27. Mai 1866 zur Aufführung gelangte, weiterhin „Wilhelm von Oranien in Whitehall", Schauspiel in 5 Akten von Putlitz mit der Ouvertüre und Zwischenaktsmusik von Flotow, schließlich im Mai noch eine Posse „Der Goldonkel" von Pohl mit der Musik von Conradi, die 18 mal bis 26. Okt. 1889 über die Scene ging. Neu einstudiert wurde außerdem „Der Fechter von Ravenna" von Halm. Wiederholt wurde außer den schon genannten Stücken „Der Majoratserbe", der zum 12. und letzten mal seit dem 25. April 1838 gespielt wurde und „Minna von Barnhelm", in der Fräulein Bußler aus Mannheim in der Titelrolle, außerdem als Kätchen von Heilbronn und Ophelia ihre Kunst in Weimar zeigte und auf die Gastspiele hin bis Ende August 1867 verpflichtet wurde. Weiter wiederholte man den „Verräter von Holbein,

[1]) Bei Feodor Wehl, Zeit u. Menschen a. a. O. Bd. I S. 273 u. 274 finden sich gänzlich falsche Beschuldigungen Dingelstedts. Sein Verhältnis zu Gutzkow wird in einem Licht gezeigt, das durchaus nicht den Tatsachen entspricht. Vgl. auch Bd. II S. 278. Vgl. auch R. M. Meyer: Die deutsche Lit. d. 19. Jahrh. I. Teil 4. Aufl (14—17. Tausend Berlin, Bondi) 1910 Bd. 1 S. 207.

in dem Fräulein Schulze und Herr Louis Franke aus Weimar ihren ersten Versuch machten. Im Juni gastierte als „Jungfrau von Orléans“ Fräulein Christ und erhielt bis Ende 1863 ein Engagement. Im März hatten zwei Gastvorstellungen der italienischen Tragödin Adelaide Ristori und ihrer Gesellschaft stattgefunden und zwar am 21. März „Medea“ in italienischer Sprache mit Frau Ristori in der Titelrolle und am 24. März „Maria Stuart“ mit Frau Ristori als Maria. Die Kritik über dieses Gastspiel lautet sehr günstig. „In der fabelhaften Lebendigkeit ihrer Bewegungen, dem urkräftigen Pulsieren ihres ganzen Wesens erinnert uns Frau Ristori bisweilen an unsere unvergleichliche Schröder-Devrient . . .[1]). Im Juni fand endlich ein von großem Erfolg begleitetes Gastspiel Dörings statt und zwar in 4 Neueinstudierungen und 4 Wiederholungen. Er begann im „Liebesprotokoll“ von Bauernfeld seine Tätigkeit, es folgte von Kotzebue „Der Verschwiegene wider Willen“, zum Geburtstag des Großherzogs spielte er den Falstaff in „König Heinrich IV“ erster Teil und am 26. Juni hob er den „Zerbrochenen Krug“ von Kleist, der seit dem 2. März 1808 endlich zum 2. mal gegeben wurde, aus der Taufe[2]). Wieder ein Verdienst Dingelstedts, der das seinerzeit von Goethe in 3 Akte zerschnittene und dadurch unverständlich gewordene Lustspiel wieder zu Ehren brachte, das Stück auf dem Spielplan hält, sodaß es, wenn auch nicht sehr häufig, dennoch 20 mal bis 17. November 1907 aufgeführt werden konnte. „Der gerade Weg ist der beste“ von Kotzebue, der „Geizige“ von Molière, der „arme Poet“ von Kotzebue, und „Nathan der Weise“ beschlossen diese erfolgreiche Gastspielreihe[3]).

Die Oper brachte im Januar eine Wiederholung von „Gustav oder der Maskenball“ (die Ballnacht) von Auber,

[1]) Vgl. Weimarer Zg. Nr. 70, 1862.

[2]) Vgl. Dingelstedts interessante Darstellung von der Rollenauffassung des „Adam“ seitens Laroches und Döring. Literar. Bilderb.: Der zerbrochene Krug, eine Scherbe zum Kleistjubiläum S. 321—337 S. 330 u. 331.

[3]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 148 u. 151, 1862. vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 136—138.

ein Stück, das am 27. April des Jahres zum 20. und letzten mal seit dem 16. Februar 1836 zur Aufführung kam. Die „weiße Frau vou Avenel“ (Die weiße Dame) von Boieldieu, wurde noch im Januar einstudiert, im Februar erschien als Neuheit „Fortunios Lied“, komische Oper von Hektor Cremieux und Halévy in der deutschen Bearbeitung von Ernst und der Musik von Offenbach und erlebte bis 12. November 1907 4 Wiederholungen. Am 8. April gab man zum Geburtstag der Großherzogin „die Kinder der Haide“ mit der Rubinsteinschen Musik als Neuheit, und am 18. Februar fand eine Gastdarstellung der französischen Sängergesellschaft aus Béarn statt, über deren Erfolge uns leider nichts berichtet ist[1]).

Im allgemeinen unterschied sich diese Spielzeit von der ihr vorausgehenden durch die zahlreichen und wertvollen Gastspiele auswärtiger Künstler. Sie sind es, die den nicht gerade hervorragenden, wenn auch auf einer durchaus künstlerischen Höhe stehenden Spielplan in seinem Werte steigerten. Ein so gewaltiges Ereignis wie die vorjährige Nibelungenaufführung ist ja nicht in jedem Jahr zu erwarten oder möglich, immerhin ist die Aufführung des „Königsleutnants“ und vor allem die Taufe des Kleistschen „Kruges“ — die ganz verunglückte erste Aufführung kann nicht gezählt werden — ein Beweis, daß der künstlerische Wert auch dieses Spieljahres seine volle Bedeutung hat.

---

[1]) In diese Zeit fällt auch der Dingelstedtsche Plan, Feodor Wehl und mit ihm die „deutsche Schaubühne“ nach Weimar zu ziehen. Wehl sollte Dingelstedt dramaturgisch hauptsächlich durch dahin abzielende Aufsätze in der Schaubühne unterstützen, Einrichtungen und Bearbeitungen von Dramen liefern, auch beabsichtigte Dingelstedt selbst für die Monatsschrift Beiträge zu steuern, in denen die „Haupt- und Kardinalfragen“ der deutschen Bühne behandelt werden sollten. Wehl war zu diesem Zweck auch in Weimar. Nach einem Brief vom 12. März 1861 scheiterte der Plan, wie Wehl hinzufügt, daran, daß er nicht mit Dingelstedt zusammen arbeiten wollte; ein Brief Dingelstedts vom 6. Mai 1861 an Wehl läßt den Geldpunkt als hinderndes Moment erscheinen. Wehl verlangte 1200 Thaler und Entschädigungen, Dingelstedt konnte aber nur 600 geben, evtl. noch einen Zuschuß von 200 Thlr. Vgl. Feodor Wehl, Zeit und Menschen a. a. O. Bd. 2 S. 279 und S. 284—286. Daß dieser Plan, der aussichtsreiche Wirkungen erhoffen ließ, nicht zustande kam, ist sehr zu bedauern.

Die Jahresübersicht von Neujahr 1861 weist 10 Neuheiten und Neueinstudierungen im Schauspiel auf, 3 Neuheiten und 4 Einstudierungen in der Oper, nur ein Ballet, doch waren alle in Opern oder Schauspielen vorkommenden Ballets neu einstudiert. Die Summe der neuen Stücke beträgt 27, 19 im Schauspiel, 7 in der Oper, 1 Ballet. Dann kommt der charakteristische Zusatz: „Unter den sämtlichen Neuheiten des Schauspiels wie unter den Wiederholungen befindet sich keine Übersetzung aus dem Französischen, mit Ausnahme der beiden Stücke „Phädra" und der „Geizige". Im Schauspiel beharrte der Spielplan. Die meisten Aufführungen erlebte Shakespeare, es folgen Schiller, Goethe, Benedix. In der Oper steht zuerst Richard Wagner, dann Offenbach, dessen „Orpheus" 7 mal wiederholt wurde. Proben fanden statt 624 und zwar 16 Leseproben, 93 Klavierproben, 249 Theaterproben (mit und ohne Orchester), 18 besondere Orchesterproben, 241 Chorproben und 7 Balletproben [1]).

Unter dem Zeichen der Shakespearejubelfeier in den Apriltagen des kommenden Jahres steht bereits die Spielzeit 1862—1863. Trotz der vielen Mühen und Anstrengungen dieser Vorbereitungszeit, trotz des Einsetzens ganzer Kraft von seiten Dingelstedts und seiner Künstlerschaar, um das bedeutende Werk in bestmöglichster Gestalt schaffen zu können, dadurch Weimar wieder zum Mittelpunkt literarischen Interesses machend, dem deutschen Theater seiner Leistungsfähigkeit leuchtendes Bild zeichnend — kurz eine Tat zu tun, die selten groß in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts dasteht, trotz all' dieser Umstände bedeutete diese Spielzeit im Schauspiel keinen Rückschritt. Der Wille Dingelstedts einte ohne Frage das Streben aller für jede Tat, die getan werden mußte.

Wenn auch die Weimarer Kritik bei den einzelnen Leistungen, die das Theater hervorbringt, wie schon manchmal, sich auch jetzt nicht regt, so dürfen wir nicht vergessen,

---

[1]) Vgl. die Zettelsammlungen auf der Großherzoglich Sächsischen Generalintendanz.

was bereits angedeutet war, daß die Weimarer Theaterkritik damals im Werden war, daß es außerdem in jener Zeit längst nicht in dem Maße wie heute zu dem Wesen einer Zeitung gehörte, Theaterbesprechungen zu schreiben, die heute jedes Provinz-Intelligenzblättchen mit mehr oder weniger Verständnis, mehr oder weniger Berechtigung bringt!

Zunächst bedeutete die Ernennung Heinrich Grans', eines feinsinnigen Künstlers, der schon unter Marr gewirkt, und während der ersten Jahre des Dingelstedtschen Wirkens viel von diesem gelernt hatte, zu dem „Vertrauens- und Ehrenamte eines Regisseurs" künstlerisch einen Gewinn. Grans selbst berichtet über diese Ernennung[1]). Er zögerte und war sich vor Annahme dieses Antrages des schwierigen, anerkennungslosen und meist undankbaren Arbeitens seiner neuen Stellung wohl bewußt. Es kam für ihn, den Künstler, die auch heute noch leider zu bemerkende Tatsache hinzu, daß die Leistungen des Regisseurs vom Publikum durchaus unterschätzt werden; dennoch nahm Grans an, hauptsächlich im Hinblick auf die Vorteile, die ihm aus dieser neuen Stellung für seine Person und seine Zukunft erwachsen konnten[2]). Als erstes Stück hatte er Mosenthals 5 aktiges Drama „Die deutschen Komödianten" zu inscenieren und darin eine Hauptrolle, den Ludovici zu spielen[3]). Dingel-

[1]) Vgl. Grans a. a. O. S. 81—83.

[2]) Er war später 8 Jahre Oberregisseur in Leipzig, wirkte dort unter Heinr. Laube und Friedr. Haase, später in Breslau, wo er sich mit dem Plane trug, eine Gesamtaufführung der Shakespeareschen Historien in der Dingelstedtschen Bearbeitung zu wagen; doch wurde ihm der Plan zunichte gemacht, da der von ihm aufgestellte Etat abgelehnt wurde.

[3]) Es sei daran eine Bemerkung geknüpft. Leider erlebt man noch heute an den größten Theatern, nnr wenige Bühnen machen darin eine Ausnahme, daß ein Schauspieler, der in dem betreffenden Stück sogar eine Hauptrolle spielt, gleichzeitig Regisseur bei der Aufführung des Stückes ist. Ich erblicke darin eine künstlerische Schädigung des Gesamtwerkes; denn es ist selbstverständlich, daß entweder die Schauspielerleistung oder die des Regisseurs unter solcher Maßnahme leidet. Die gleichzeitige Konzentration auf beide Dinge, von denen jedes den ganzen Mann erfordert, ist ein Unding. Ausnahmen wie die Tatsache, daß etwa einer jahrelang im Don Carlos den Marquis

stedt ließ ihm völlig freie Hand und hatte Grund, ihm nach der Aufführung seine Anerkennung zu zollen; auch erhielt Grans aus Wien ein Schreiben des Dichters, worin dieser aussprach, daß er wohl wisse, wie sehr er diese günstige Aufnahme seines Dramas der vorzüglichen Regie und dem Eifer Grans' zu danken habe. Es ist diese erste erfolgreiche Leistung deshalb hier besonders hervorgehoben, weil Heinrich Grans bei der Gesamtaufführung der Shakespeareschen Historien 1864 in den meisten Stücken die Spielleitung hatte.

Mit der Erstaufführung Kaiser Ottos III, einem Trauerspiel in 5 Akten von Karl Biedermann wurde die Spielzeit eröffnet[1]). Das Drama brachte es am 15. Oktober zu einer Wiederholung. Im September folgte als Novität „die Fremden“ von Benedix, ein Stück, das bis 12. März 1863 drei Aufführungen erlebte. Im November war neu: „eine Tasse Thee“ von Neumann, ein Stück, das 7 mal bis 7. April 1880 gegeben wurde, im gleichen Monat der „Nabob“, ein Trauerspiel von Rudolf Gottschall, das am 6. Dezember wiederholt werden konnte, im Dezember und letzte Erstaufführung im alten Jahr „Das Tagebuch“ von Bauernfeld, das man am 18. Dezember noch einmal spielte.

Neu einstudiert wurde: Ende Oktober, „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“ von Werner, jenes Stück, mit dem Dingelstedt in seiner Weimarer Wirksamkeit zum ersten male vor die Öffentlichkeit getreten war, im Dezember „Zopf und Schwert“ von Gutzkow mit Eduard Genast als König Friedrich Wilhelm, endlich die „Komödie der Irrungen“ von Shakespeare in der Einrichtung von Holtei. Wiederholt am 14. Oktober und zum letzten male gegeben wurde das seit dem 14. November 1840 13 mal gespielte Raupachsche Sittengemälde „Vor hundert Jahren“, ferner am Schillertage auf höchsten Befehl zum Vorteil des Schillerdenkmals in Marbach „die Jungfrau von Orléans“. Ein Hagemannsches Lustspiel „Die Martinsgänse“ führte man seit dem 13. Ok-

Posa gespielt hat und nun nach Jahren die Regie im Don Carlos erhält, und sie unter Beibehaltung seiner Hauptrolle führt, sind natürlich denkbar und nicht zu verargen.

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 134.

tober 1860 zum zweiten Male und dann 6 mal bis 14. November 1866 auf, außerdem wurde wiederholt „König Renés Tochter“ von Hertz, in dem Herr Müller aus Wien auf Engagement mit Erfolg gastierte und bis 1864 dem Hoftheater verpflichtet wurde[1]).

Die Korrespondenz mit Eduard Devrient nimmt wieder ihren Fortgang gemäß des aus dem Briefwechsel der Münchner Zeit ersichtlichen Planes: Gegenseitig in einander zu arbeiten, Bühnenbearbeitungen übereinstimmend aufzuführen[2]), Talente sich zuzuschicken, übereinstimmende Aussprache auf der Bühne zu pflegen, ebenfalls die Novitätenjagd abzuschaffen[3]), — wandte sich Dingelstedt wieder an ihn und bat Devrient um seine Bearbeitung von „Was ihr wollt“[4]). Devrient hatte dies Lustspiel bearbeitet mit Herstellung der beiden Rollen Sebastian und Viola, welche Deinhardtstein — in dieser Bearbeitung war es bisher in Weimar immer gegeben worden — zu einem Dingelstedt widerwärtigen Virtuosenkunststück zusammengezogen hatte. Dingelstedt hoffte gegen das übliche Honorar von 20 Rth. auf Abschrift des Regiebuches. Die bejahende Antwort erfolgte am gleichen Tage[5]), die Abschrift wurde am 7. Dezember nach Weimar geschickt, Dingelstedts Dank erfolgte am 16. Dezember 1863. Dingelstedt beabsichtigte „Was ihr wollt“ zum 6. Januar 1864 herauszubringen, da in den 4 ersten historischen Stücken die weiblichen Rollen gleich Null sind[6]).

In der gleichen Zeit wurde wegen der Aufführung des „Sickingen“ von Ferdinand Lassalle von Dingelstedt mit Herwegh, dem Gönner des Dichters, korrespondiert.

---

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 139.

[2]) Vgl. Adolf Winds: Inscenierungen auf mittlerer Linie. Der neue Weg, 40 Jahrg. H. 18. S 200—204. Vgl. auch Vincke, Gesammelte Aufs. z. Bühnengesch. Aufsatz 6 S. 104. Hamburg & Leipzig 1893, Voß.

[3]) Vgl. Brief vom 7. 10. 1852, Handschrift bei Hans Devrient, unveröffentlicht. s. Anh. I d. Arb.

[4]) Brief vom 3. 10. 1862 ebenda.

[5]) Randbemerkung auf dem ebengenannten Manuskript.

[6]) Über die Besetzung von Herrenrollen mit Damen bestehen noch heute manche Unklarheiten. Es sollten doch wo es nur denkbar ist, der Natürlichkeit wegen Männerrollen auch von Herren gespielt werden. Man findet vielfach noch die durchaus unziemliche Besetzung des Georg im Götz von Berlichingen mit einer Dame.

Der Dingelstedtsche Zug, der in diese Lassalleepisode hineinspielt, ist zu charakteristisch für den Theaterleiter, als daß er hier unerwähnt bleiben könnte, zumal da er sich bei Albert Lindner, wie wir sehen werden, wiederholt. Am 27. März 1862 dankt Lassalle Herwegh für den ihm übersendeten Dingelstedtschen Brief[1]. „Meinen Dank für ihre Tätigkeit inbezug auf den Sickingen". Mit diesem Dankbrief sendet er den Dingelstedtschen Brief zurück, in dem dieser an Herwegh schreibt[2]: „Erst vor 8 Tagen bin ich an den „Sickingen" gegangen und finde ihn mit Dir ein sehr tüchtiges Stück, unvergleichlich besser als die gleichnamigen von Bauernfeld, Meyer und vielen anderen; doch muß er für unsere „bescheidenen" Verhältnisse zurechtgemacht werden, nicht bloß gestrichen, sondern organisch zusammengezogen. Ich will ihn, da er für diese Saison doch zu spät gekommen, in den Ferien vornehmen und mich ernstlich mit ihm abgeben, Dir und ihm zuliebe. Vielleicht, daß ich nächsten Herbst damit anfange! Ich werde mich seinerzeit mit dem Dichter selber in Verbindung setzen." Lassalle schreibt an Herwegh weiter: „Da ich inzwischen neue Streichungen, wahre Radikalstreichungen an dem Stück vorgenommen habe — es dauert jetzt nicht mehr als drei Stunden — so habe ich heute ein solches Exemplar bezugnehmend auf eine Benachrichtigung von Ihnen, an Dingelstedt eingesendet." Nach einem Brief vom 20. August 1862 an Herwegh beabsichtigte Lassalle von Zürich über Weimar nach Berlin zu reisen, um mit Dingelstedt Rücksprache zu nehmen. Er bittet Herwegh Erkundigungen darüber einzuziehen, ob sein Plan Dingelstedt

---

[1]) Vgl. Neue Freie Presse Nr. 11211, Wien 9. Nov. 1895 Morgenblatt, Briefe von Ferdinand Lassalle.

[2]) Vgl. Briefe Dingelstedts an Herwegh. Mitgeteilt von Professor Victor Fleury (Clermond-Ferrand) und Marcel Herwegh (Paris.): Frankfurter Zeitg. 56. Jhrg. Nr. 310. Erstes Morgenblatt. Mittwoch, 8. November 1911. — Brief Dingelstedts an Herwegh aus Weimar vom 20. März 1862. — Der oben zitierte Teil des Briefes ist in unter (1) vermerkter Ztg. datenlos abgedruckt. In den späteren Briefen Dingelst. an Herwegh vgl. Frankf. Ztg. Nr. 311 Erstes Morgenblatt. Donnerstag, 9, Nov. 1911, wird weder des „Sickingen" noch Lassalles Erwähnung getan.

willkommen wäre. Herwegh schrieb auch am 29. August, wie er seiner Frau mitteilt, an Dingelstedt, blieb aber ohne Antwort. Auf eine Anfrage Lassalles bei seiner Rückkunft aus Wildbad am 23. September des gleichen Jahres, an Dingelstedt, blieb auch er ohne Antwort, wie er in einem Briefe aus Berlin vom 6. November 1862 an Herwegh berichtet. Lassalles Stück „Sickingen“ wurde auch nicht unter Dingelstedt noch in späterer Zeit in Weimar aufgeführt[1]. — Das Warum? beantwortet der später zu behandelnde Fall Albert Lindner.

Das neue Jahr 1863 brachte ein Gastspiel der Jachmann-Wagner, die schon 1856 und 57[2]) unter Dingelstedts Vorgänger gastiert hatte, als Iphigenie in Glucks Oper „Iphigenia auf Tauris“. Sie wirkte früher an der Dresdner Hofoper und galt als eine der ersten reifen Darstellerinnen des Wagner-Stils. Seit 1851 war sie in Berlin und griff dort bedeutsam in das schauspielerische Gebiet über[3]. Von diesem sicherlich interessanten Gastspiel wird leider nichts berichtet. — Im Januar gab Camillo Sivori zwei Konzerte, Ende des Monats am 25. Januar fand die Erstaufführung von Verdis „Rigoletto“ statt, eine Oper, die 19 mal bis 11. Februar 1900 gegeben wurde. Im Februar veranstaltete zum Vorteil der Weimarischen Schillerstiftung der Hofpianist Hans von Bülow ein Konzert, im März kam die seit dem 17. Dezember 1803 50. Aufführung von Cherubinis Oper „Der Wasserträger“ zu stande, und im April die 50. Aufführung des „Tannhäuser“, der am 16. Februar 1849 zum ersten mal gegeben war. Das Ehepaar Milde sang den Tannhäuser und die Elisabeth, beide hatten schon in der bekannten ersten Lohengrinaufführung sich rühmend hervorgetan, bildeten überhaupt mit die festesten Stützen des Opernensembles. Feodor von Milde sang damals den Telramund und Rosa Agthe, seine nachmalige Gattin, die Elsa „höchsten lyrischen Ausdruckes fähig“[4]. Im gleichen

---

[1]) Vgl. Neue Freie Presse Nr. 11211, Wien 9. Nov. 1895, Morgenblatt, Briefe von Ferdinand Lassalle.

[2]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 114 und 118.

[3]) Vgl. Max Martersteig, Das deutsche Theater a. a. O. S. 539.

[4]) Vgl. Max Martersteig, Das deutsche Theater a. a. O. . . . S. 539.

Monat, am Geburtstage der Großherzogin findet sich als Neuheit eine Oper von Berlioz „Beatrice und Benedikt“ in der deutschen Bearbeitung von Richard Pohl, im Mai eine Gastdarstellung Herrn Marchesis als Don Juan, der noch als Figaro im „Barbier von Sevilla“ und als Graf Luna im „Troubadur“ auftrat. Im Juni gastierte der noch lebende große Sänger Albert Niemann im „Troubadur“ und im „Tannhäuser“.

Possen fehlten natürlich nicht. Im Januar spielte man: „Zu ebener Erde und erster Stock oder die Launen des Glücks“ von Nestroy, eine Posse, die 3 mal bis 2. November 1864 gegeben wurde, am 3. Februar 3 Einakter: „Baedecker“ von Belly mit der Musik von Conradi, die „Gustel von Blasewitz“, Dramatische Anekdote von Schlesinger und eine Burleske mit Gesang von Kalisch und Moser „Sonntagsjäger oder Verpläfft“; die Stücke wurden am 28. Februar wiederholt; endlich „Unruhige Zeiten oder Lietzes Memoiren“ von Pohl, die 7 mal bis 16. Januar 1867 gespielt wurden. Die Ballettgesellschaft des Herrn Pasquales gastierte 4 mal.

Das Schauspiel brachte „die Geschwister“; Fräulein Marie Schulze spielte die Marianne als Antrittsrolle und wurde bis Ende Oktober 1874 engagiert. Es folgte „Medea“ von Grillparzer mit Fanny Janauschek in der Titelrolle, die wieder gastierte und noch als Gräfin Orsina, Lady Macbeth, Phädra und Lady Milfort sowie Hermione auftrat. Im März wurde zum Vorteil der Goethestiftung „Faust“ gegeben, im April „Extreme berühren sich“, Lustspiel von Schlönbach, das am 3. Juni wiederholt wurde. Im Mai gastierte Dessoir vom Bremer Stadttheater erfolgreich auf Engagement in „Rosenmüller und Finke“, im „Fiesko“, der neu einstudiert war, ferner im „Vetter“ von Benedix, endlich in „Kabale und Liebe“; Fräulein Knauff vom Frankfurter Stadttheater spielte die Lady Milford, Dessoir wurde bis Ende Juni 1864, Fräulein Knauff bis Ende September 1867 engagiert [1]).

Das wichtigste Ereignis im Laufe dieser Spielzeit ist der Beginn der Aufführung der Königsdramen, die am 28.

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 139–142.

März begann mit „Richard II“; „Heinrich IV.“ erster Teil und „Heinrich IV“ zweiter Teil folgten am 21. und 24. Juni gewissermaßen als Generalprobe für das nächste Jahr und beschlossen das Ende der Spielzeit. Diese Aufführung wurde durch ein Programm der Generalintendanz angekündigt; eine bemerkenswerte gutzuheißende Tatsache, die sich in Weimar zum ersten Mal findet[1]): Mit der Aufführung von „Richard II“ eröffnet die Großherzogliche Hofbühne eine Galerie der historischen Dramen Shakespeares, welche den das 15. Jahrhundert ausfüllenden Kampf der Häuser Lancaster und York, den Krieg der roten und weißen Rose, behandeln. Diese Galerie umfaßt im Original 8 fünfaktige Stücke, welche, sowohl dem Stoffe nach, wie in der Dichtung, unmittelbar zusammenhängen: Richard II. „Heinrich IV“ in zwei Teilen, „Heinrich V“, „Heinrich VI“ in drei Teilen, „Richard III“. Aus diesem organischen Ganzen, das als solches auf der altenglischen Bühne gelebt hat, sind auf dem neuen Theater sowohl Englands wie Deutschlands früher nur einzelne Stücke gegeben worden, in England hauptsächlich infolge der Bemühungen strebsamer Bühnenvorstände wie Macrcady und Kean, in Deutschland für den Zweck virtuoser Darstellungen der beiden Richarde oder gar einer einzigen Nebenfigur, Falstaffs. Obgleich auch unter solchen Streiflichtern die Stücke sich glänzend bewährt haben, so waren und blieben sie doch Bruchstücke aus der Gesamtheit einer ungeheuren Komposition herausgerissen, in ihrem Wesen und in ihren Formen nicht selten durch unverantwortliche Zusammenziehungen und Verkürzungen willkürlich verändert.

Die Weimarische Bühne unternimmt das Wagnis einer Restauration der ganzen Galerie. Die dabei zu Grunde gelegte Bearbeitung schließt sich im Text mit Pietät, aber

[1]) Erinnert in der Jetztzeit an die Programme der Berliner Schillertheater: Bekanntmachen mit dem Dichter und seinem Werke als kurze Einleitung für den Theaterzettel, wie z. B. bei der Aufführung von Wildenbruchs „König Heinrich IV.“ Auch die Neue Freie Volksbühne in Berlin folgt ähnlichem lobenswerten Streben wie der Ausschuß für Volksvorstellungen in Frankfurt a/M. So die Einleitung zur Aufführung des Hamlet von Dr. Eduard Strauß. 1911.

nicht ohne Freiheit der Übersetzung A. W. von Schlegels an, welcher die historischen Dramen über alle anderen Schöpfungen Shakespeares stellt, und sie deshalb auch sämtlich und zwar unübertrefflich ins Deutsche übertragen hat. In der Komposition folgt die neue Bearbeitung dem Originale nicht Scene für Scene, nicht einmal Akt für Akt, aber doch in der planvollen Gliederung der Stücke, mit einziger Ausnahme von „Heinrich VI.", welcher mit Auslassung des ersten Teiles in zwei Teilen statt in dreien behandelt wird: Der erste Teil gilt vielen Shakespeareforschern für unecht und zudem ist sein Inhalt aus der „Jungfrau von Orléans" dem deutschen Publikum so bekannt, daß eine stoffliche Lücke nicht entsteht. Es umfaßt demnach die beabsichtigte Galerie sieben 5aktige Stücke.

1. Richard II, 1398—1400.
2. Heinrich IV, Erster Teil 1402—1403.
3. Heinrich IV, Zweiter Teil 1403—1413.
4. Heinrich V, 1415—1420.
5. Heinrich VI, Erster Teil 1444—1455.
6. Heinrich VI, Zweiter Teil 1456—1471.
7. Richard III, 1475—1485.

Zwei historische Dramen Shakespeares liegen außerhalb des Planes, König Johann, der im 13. Jahrhundert spielt und Heinrich VIII, der sich dem Stoffe nach zwar anschließt, aber an innerem Wert und an Wirkung tief zurückstehend, allenfalls nur gelten kann als ein Nachspiel tendenziöser Gelegenheitspoesie zu dem größten Heldengedichte, das eine Nation jemals besessen. Obige 7 Dramen wird die Großherzogliche Hofbühne in angemessenen Zwischenräumen zur Aufführung bringen, so daß binnen Jahresfrist das Ganze auf dem Repertoire stehen und zur dritten Säkularfeier von Shakespeares Geburt, die auf den 23. April 1864 fällt, im Zusammenhange dargeboten werden könnte: Ein künstlerisches Unternehmen, dessen ungewöhnliche Schwierigkeiten von Beginn zu erkennen genug sind, während der Erfolg sowohl des ganzen wie der einzelnen Stücke erst dann zu würdigen sein wird, wenn jenes, das Ganze, abgeschlossen vorliegt. — Weimar, den 28. März

1863, Großherzogliche Generalintendanz des Hoftheaters und der Hofkapelle[1]).

Eine Würdigung der Aufführung wird darum auch erst am Ende des nächsten Kapitels gegeben, in dem die Gesamtdarstellung der Shakespeareschen Historien, — was sie brachte und für Weimar bedeutete, vor allem für die Theatergeschichte in Verbindung mit Dingelstedts, des Bearbeiters, Namen, — ihrem ganzen Werte nach zu ermessen ist[2]).

Die Repertoireübersicht, die am 1. Januar 1863 erschien, brachte wieder eine Jahresquittung für das Geleistete: danach gab es im Schauspiel an Neuheiten 11 Stücke, neu einstudiert 16 Stücke, in der Oper 3 Novitäten, neu eingeübt auch 3 Stücke, Singspiel und Posse brachten ebenfalls drei Neuheiten. Im ganzen waren also neu: 36 Stücke, 27 im Schauspiel, 6 in der Oper, 3 im Singspiel und Posse. Proben fanden 693 statt, 10 Leseproben und 2 dramaturgische Vorlesungen. Diese Einrichtung findet sich übrigens zum ersten Mal! Ferner 92 Klavierproben, 314 Theaterproben mit und ohne Orchester, 10 Orchesterproben, 259 Chorproben. Die Vorstellungsziffern decken sich mit dem Spielplane des vorerwähnten Jahres. Im Schauspiel weist die höchsten Aufführungen auf, Shakespeare, dann Benedix, dann Schiller; in der Oper besonders Richard Wagner.

Die Saison 1863/64 wurde mit Meyerbeers „Hugenotten“ eröffnet, in denen Herr Lipp vom Hoftheater in Stuttgart den Marcel als Antrittsrolle spielte; das mit ihm abgeschlossene Engagement dauerte bis 1867. Im November folgte eine Wiederholung der „Stummen von Portici“ von Auber, in der Herr Wieland von Altenburg den Masaniello darstellte und bis Ende Juni 1864 verpflichtet wurde. Nach zwei Abonnementskonzerten, Ende November und Anfang Dezember gab man zum 25. Mal seit dem 16. Februar 1833

[1]) Vgl. die Zettelsamml. auf d. Großherz. Sächs. Generalintendanz, vgl. Zeitung „Deutschland“ 1863 Nr. 80. Gibt einleitende Bemerkungen zu Dingelstedts Plan und dann rückhaltlose Anerkennung der ersten Darstellungen. Vgl. auch Weimarer Ztg. 1864 Nr. 6.

[2]) Über diese „Generalprobe“ berichtet Beilg. 10 der Allg. Ztg. 10. Jan. 1864.

„Zampa“ oder die „Marmorbraut“, nach dem Französischen von Blum mit der Musik von Herold, dann „Zar und Zimmermann“ von Lortzing, ebenfalls die 25. Aufführung seit dem 1. Februar 1851, ferner die „Katakomben“ von Moritz Hartmann mit der Musik von Ferdinand Hiller. Am Geburtstage der Großherzogin wurde wie alle Jahre eine Erstaufführung gegeben: die „Statue“, romantisch-komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen von Dräxler-Manfred und Pasqué mit der Musik von Reyer, eine Oper, die bis 13. Dezember 1868 und dann noch 3 mal bis 2. Oktober 1889 über die Scene ging. Im Januar und Februar fand das 3. und 4. Abonnementkonzert statt, im Juni die 25. Aufführung des „Lohengrin“ seit dem 28. August 1850, endlich ein Gastspiel auf Engagement von Fräulein Rastelli als Recha in der „Jüdin“; die Künstlerin wurde bis 15. April 1865 engagiert[1]).

Aus diesem Spielplan ist zu erkennen, wie seit Liszts Scheiden die Oper allmählich zurückging. Für Weimar ist während des Dingelstedtschen Theaterregiments die so überaus seltene Tatsache jetzt festzustellen, daß in einem Hause vereint die Oper vom Schauspiel zurückgedrängt wird und zwar so stark, daß das Schauspiel gerade auf Kosten der Oper seine Fähigkeiten zu wecken vermag, seine Leistungskraft stärkt, und so besonders in diesem Jahre sich zu nie geahnten Höhen edelster Kunstentfaltung emporschwingt. Es ist eben die einende Macht der Dingelstedtschen Persönlichkeit, der durch und durch theaterverständige Geist, der solche Werte schafft.

Zeigte sich die Dingelstedtsche Theaterleitung in dieser Bevorzugung des Schauspiels zwar einseitig, so muß doch gesagt werden, daß diese Vernachlässigung der Oper, so bedauerlich die Ungleichheit ist, sich weit eher ertragen läßt als die heutigen umgekehrten Fälle bei Kunststätten, in denen Oper und Schauspiel sich in einem Hause befinden: das Schauspiel ist das ursprüngliche; nicht die Oper, und darum ist das echte Schauspiel die wahre Volkskunst, auf diese allein aber kommt es an.

---

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 142—146.

Ausdrücklich muß für diesen Fall betont werden, daß die Oper zwar herabsinkt von der Höhe, auf die Liszt sie geführt hatte, aber sich auf einer Höhe hält, die anderen Theatern gleichen Ranges jener Zeit ebenbürtig ist. Wo die Schuld für diese überhaupt mögliche Ungleichheit in den Leistungen beider Kunstrichtungen noch heute liegt, darauf wurde bereits hingewiesen!

Im Schauspiel war diese Spielzeit die bedeutendste an aufgewendeter Leistungskraft bei Leiter und Künstlerschar, und dieses Theaterjahr Dingelstedts dasjenige, das die höchsten Kunstwerte zeugte[1]).

Nachdem Anfang September Charlotte Birch-Pfeiffers Schauspiel „Eine Tochter des Südens" als Neuheit erschienen war, ein Schauspiel, das bis 28. Oktober 1865 5 mal gespielt wurde, weiterhin Theodor Apels Lustspiel „Ein Abenteuer Ludwig Devrients", das am 14. November der Spielzeit eine Wiederholung erlebte, und am 19. September die Aufführung von 3 Einaktern, „Geschwister", in denen Lydia Müller von Stettin als Marianne erfolgreich auf Engagement gastierte[2]), „Plauderstunden" von Gaßmann, das 5 mal bis 16. September 1871 wiederholt wurde, und „Gänschen von Buchenau" von Friedrich, das 6 mal bis 14. März 1868 aufgeführt wurde ...... über die Scene gegangen waren, findet sich am 30. September eine Neueinstudierung des „Othello", der nach der Übersetzung des Grafen Baudissin von Dingelstedt für die Bühne eingerichtet worden war. Die Weimarer Presse nahm leider gar keine Notiz davon, obwohl gerade die Neuein-

---

[1]) In diese Zeit fällt wieder ein Brief Dingelstedts an Eduard Devrient vom 2. 12. 1863. Devrient plante eine „Sturm"-Aufführung in Karlsruhe nach dem Original und nicht in der Dingelstedtschen Bearbeitung von 1858, aber unter Benutzung der Taubertschen Musik, die laut Abmachung von der Dingelstedtschen Bearbeitung untrennbar war. Es kommt zu einer Auseinandersetzung. Dingelstedt übersendet Tauberts Antwort (6. 12. 1863) (Abschrift) an Devrient. Eine Randbemerkung auf dem Antwortschreiben Dingelstedts, das am 16. 12. an Devrient geschickt wurde, legt den Konflikt bei, gegen Entschädigung von 6 Friedrichsd'or, Handschrift bei Hans Devrient in Weimar, siehe auch Anhang I der Arbeit.

[2]) engagiert bis 15. 12. 1865.

studierung Dingelstedts, wegen der sonderbaren Art und Weise, hätte besprochen werden dürfen. Wir haben auf diese Bühneneinrichtung im zweiten Teil der Arbeit näher einzugehen.

Nach einer Neueinstudierung von Kösters „Hermann der Cherusker“, und Halms „Der Fechter von Ravenna“ fand am 11. November die bemerkenswerte Aufführung der Wallensteintrilogie statt, die an einem Tage, zum ersten Male in zusammenhängender Darstellung, gegeben wurde: und zwar: das Lager um 11 Uhr vormittags, Piccolomini um 2 Uhr Nachmittags, Wallensteins Tod 6 Uhr abends. Bamberg berichtet über den Wert einer zusammenhängenden Darstellung und das Zustandekommen der Weimarer Aufführung[1]): „Das Ereignis des Jahres 1862[2]) war die Wallensteintrilogie an einem Tage . . . . Das Wagnis ein 11aktiges Drama, obendrein teilweise am hellen Tage[3]) aufzuführen, war überraschend, wenn auch nicht unerhört. Neu war nur, daß zum ersten Mal das größte dramatische Gedicht und zwar auf der Bühne, welche es 1799[4]) zuerst gegeben hatte, in Zusammenhang mit dargeboten wurde — im Zusammenhang, denn Wallenstein ist keine Trilogie in dem Sinne, daß jedes der 3 Stücke einen in sich abgeschlossenen Teil eines Ganzen bildet, sondern kein Teil kann von Rechts wegen ohne den anderen bestehen, ein ganzes ist aus Rücksicht auf die theatralische Ökonomie zerschnitten. Das Lager ist ein Genrebild ohne dramatische Handlung, die Piccolomini haben kein Ende, und Wallensteins Tod keinen Anfang, wenn sie einzeln erscheinen; dagegen zusammenhängend aufgeführt, reiht sich alles in die rechte Stelle. Erst dadurch, daß das Kunstwerk in einer Aufführung geboten würde, meinte Gustav Freytag in seiner Technik des Dramas, würde man die schöne und große Wirkung erhalten,

[1]) Vgl. Bamberg, Otto Lehfeld . . . S. 24 und 25 a. a. O. vgl. auch Grans a. a. O. S. 87 f.

[2]) Bamberg irrt sich, die Aufführung war 11. 11. 1863.

[3]) Diese Bemerkung ist unverständlich; für das Theater bildet die Tageszeit keine Aufführungsschwierigkeit.

[4]) Das „Lager“ war schon am 12. Okt. 1798 zum ersten Male gegeben worden. Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 9.

welche in der kunstvollen Architektur liege; und wie groß die Forderung an die Darsteller auch sei, untunlich sei die Aufgabe nicht, denn keine Rolle mute einer starken Menschenkraft unüberwindliches zu. Kaum war Freytags Buch erschienen, als sich Dingelstedt sofort an die Aufgabe machte und sie glänzend löste[1]). In den zahlreichen Proben kontrollierte er unermüdlich Ausdruck und Bewegung, Gruppierungen; Kostüme, Dekorationen wurden sorgfältig gewählt, ohne ins Überladene zu geraten, und ein vortreffliches Ensemble erzielt. Das Orchester wurde geräumt, so stark war der Andrang, die Erwartung, aufs höchste gespannt, übertroffen: kein Mensch empfand es als Länge, daß man mit kurzen Unterbrechungen von früh 10 Uhr bis nachts 10½ Uhr in Anspruch genommen wurde." Die Aufführung wurde sonst glänzend besprochen: die Weimarer Presse war des Lobes für Dingelstedt voll[2]), Bamberg teilt in seinem erwähnten Buche eine begeisterte Huldigung für Dingelstedt mit, die der Kölbischen Theaterchronik entstammt[3]): „Wer hat dies Werk wieder zustande gebracht? Derselbe Geist, der die berühmten Mustervorstellungen zu München ins Leben rief, der Friedrich Hebbels mächtiger Nibelungentrilogie die Bahn auf die deutschen Theater öffnete, Franz Dingelstedt. Die Scenierung war das geschmackvollste und bedeutendste, was wir seit langer Zeit gesehen haben. Als im 4. Akt der Piccolomini die Gardine sich erhob und man das wahrhaft prachtvoll arrangierte Gastmahl erblickte, brachte das Publikum in stürmischem

---

[1]) Grans a. a. O. ist auf S. 88 seines Buches durchaus der Ansicht, daß Dingelstedt nicht durch Freytags Buch zu diesem „Experiment" wie Grans es nennt, angeregt sei; er sucht es mit folgendem zu begründen: Als im Neuweimarer Verein jemand Freytags Ansicht vertrat und sogar behauptete, daß die Stücke getrennt unverständlich blieben, entgegnete Dingelstedt: es wäre traurig, wenn er heute in einem Buche nicht da fortfahren könnte, wo er gestern aufgehört habe, ohne den Faden zu verlieren. Der beste Beweis sei, daß Dingelstedt das Experiment nie wiederholt habe.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 268, 1863, vgl. Deutschland Nr. 301, 1863. Grans a. a. O. S. 87—89 gibt eine reizende Schilderung des Lagers hinter den Kulissen.

[3]) Bamberg, Otto Lehfeld a. a. O. S. 25 Anm.

Beifall dem Schöpfer dieser herrlichen Idee seinen langverhaltenen wärmsten Dank dar. Freilich ist ein so kühnes Unternehmen auch nur bei einer Bühne möglich, wo das ganze Personal in aufrichtigster Verehrung für seinen Chef, und dessen wahrhaft klassisches und hochgeistiges Walten entflammt ist." — Ein sogenannter Bühnenefekt, den Dingelstedt sich bei dieser Gesamtaufführung leistete, sei hier nicht unerwähnt. Als die Gräfin Terzky im letzten Akte mit dem Schreckensschrei über Wallensteins Tod die Scene verließ, hatte Dingelstedt im Hintergrunde die großen Flügeltüren öffnen lassen, und man erblickte, meisterhaft arrangiert, das bekannte Bild von Piloty, Seni an der Leiche Wallensteins. Die Wirkung war bei den meisten Zuschauern damals eine tiefergreifende. Aber eine nur zu berechtigte Empörung über diesen Theatereffekt, der noch zu allerlei Auseinandersetzungen Anlaß gab, bemächtigte sich der Alt-Weimaraner [1]) Der Versuch dieser zusammenhängenden Darstellung bedeutete durchaus ein wertvolles Unternehmen, und der Erfolg hatte ja gezeigt, wie unter Dingelstedts Leitung aus dem Versuch eine künstlerische Tat emporgewachsen war. Neuerdings ist theoretisch wieder versucht worden, dem Plan einer solchen Gesamtaufführung näher zu treten [2]).

Im November gab man als Novität den „Störenfried" von Benedix, der 18 mal bis 21. Dezember 1882 zur Aufführung kam, im Dezember eine Posse mit Gesang von Langer und Kalisch mit der Musik von Conradi, die 4 mal bis 26. März 1866 wiederholt wurde, und endlich am Schluß des alten Jahres als Generalprobe zur kommenden Shakespearefeier „Heinrich V" in der Dingelstedt'schen Bearbeitung. — Der Januar brachte wieder eine Posse von Weirauch mit der Musik von Lanz, die in dieser Spielzeit eine Wiederholung am 30. des gleichen Monats erlebte, dann die seit dem 7. Februar 1789 25. Aufführung des „Kaufmanns von Venedig"

[1]) Vgl. Hallesche Ztg. Nr. 258, 2. Beil. Donnerstag, den 4. November 1886. vgl. auch Grans a. a. O. S. 89 u. 90.

[2]) Vgl. Eugen Kilian, Schillers Wallenstein auf der Bühne, München 1907 G. Müller.

in der Schlegelschen Uebersetzung, in der Lehfeld den Shylock spielte und am 21. des Monats „Nathan der Weise" mit Genast in der Titelrolle. Es folgten die Erstaufführungen einiger Schwänke und Lustspiele: „Dir wie mir" von Roger, das 10 mal bis 5. Mai 1883 gegeben wurde, „Monsieur Herkules", 20 mal wiederholt bis 20. Januar 1878, „Aus Liebe zur Kunst" von Moser, das man 8 mal bis 16. November 1867 spielte, endlich „Der Präsident" von Kläger, dessen 15. und letzte Aufführung am 15. November 1892 stattfand. Zum 15. und letzten male wurde seit dem 19. November 1834 von „Sieben die Häßlichste" von Angely aufgeführt. — Am 17. März fand die Gedächtnisfeier für Friedrich Hebbel statt, der am 13. Dezember 1863 gestorben war; es fand für Weimar zum ersten Male eine Aufführung der „Judith" statt. Die Judith spielte die Knauff, Holofernes Lehfeld; das Drama wurde leider nur 7 mal bis 28. Januar 1903 gegeben, für das bühnenwirksamste Stück Hebbels eine bedenklich niedrige Zahl. Der Erfolg war bedeutend; an der für den toten Dichter veranstalteten Gedächtnisfeier ist rühmend hervorzuheben: einmal die Aufführung der „Judith" überhaupt und im besonderen, daß diese Veranstaltung einzig dasteht, und persönlichstes Verdienst Dingelstedts ist! Die Kritik lobte außerordentlich[1]. — Im April wurde der jüngst verstorbene Oberländer, der von Prag kommend in Weimar als Miller in „Kabale und Liebe" gastiert hatte, bis Ende Juni 1865 engagiert. Zu der Zahl der Bühnenkünstler trat, wenn auch nur bis Ende Mai 1864 Fräulein Marchand aus Erfurt, die als Franziska in „Minna von Barnhelm" probeweise die Hofbühne betrat. Neu einstudiert wurde noch im April „der alte Magister" von Benedix und eine kleine Erzählung ohne Namen von Görner. Am 17. April fand das 50. Künstlerjubiläum Genasts statt. Aufgeführt wurde „Emilia Galotti", der Jubilar spielte den Odoardo, Frau Doris Raff-Genast vom Herzoglich Nassauischen Hoftheater in Wiesbaden die Gräfin Orsina. Die Aufführung gelang sehr gut; Genast wurde in der Presse gefeiert[2].

[1] Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 73, 1863.

[2] Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 95, 1864, vgl. Deutschland Nr. 109, 1864. vgl. Bartels a. a. O. S. 142—145.

Dann folgte zum Shakespearejubiläum die erste Gesamtdarstellung von Shakespeares englischen Historien vom 24.—29. April 1864[1]) in der Bühnenbearbeitung von Franz Dingelstedt. Unter dem 8. April des Jahres hatte die Großherzogliche Generalintendanz wieder ein Programm „Zum Shakespearejubiläum auf der Großherzoglichen Hofbühne“ ausgegeben[2]): „In Anknüpfung an die Ankündigung vom 28. März 1863 und die Anzeige vom 28. März 1864 wird hiermit bekannt gemacht, daß die Großherzogliche Hofbühne die dritte Säkularfeier von Shakespeares Geburt durch eine erstmalige vollständige und zusammenhängende Darstellung der englischen Historien begeht, welche nach Schlegels Übersetzung von Franz Dingelstedt für das Deutsche Theater frei bearbeitet worden. Demgemäß gelangen, nachdem das Großherzogliche Hoftheater der umfänglichen Proben und Vorbereitungen wegen von Montag den 18. April bis Freitag den 22. April geschlossen gewesen, zur Aufführung:

Sonnabend den 23. April, Shakespeares Geburtstag, „König Richard II“ nach einem Prolog von Franz Dingelstedt.

Sonntag den 24. April „König Heinrich IV“. Erster Teil.

Montag den 25. April „König Heinrich IV“. Zweiter Teil.

Dienstag den 26. April „König Heinrich V.“

Donnerstag den 28. April „König Heinrich VI.“ Erster Teil.

Freitag den 29. April „König Heinrich VI“. Zweiter Teil.

Sonnabend den 30. April „König Richard III“.

Alle diese Vorstellungen müssen außer dem Jahresabonnement gegeben werden, damit dessen übliche Teilung in halbe Abonnements sie nicht zerreiße. Um jedoch dem einheimischen wie dem auswärtigen Publikum den Besuch derselben nach Möglichkeit zu erleichtern, wird hiermit ein Extraabonnement auf die Skakespeare-Jubiläums-Abende eröffnet und zwar sowohl ein ganzes Abonnement, welches sämtliche 7 Stücke umfaßt, wie auch ein halbes Abonnement, entweder auf die erste Abteilung, die ersten 4 Stücke (Er-

[1]) Bei Bartels Chronik a. a. O. S. 145 steht fälschlich der 20. statt 23. April.

[2]) Vgl. d. Zettelsamml. auf der Großherz. Generalintendanz.

hebung des Hauses Lancaster) oder auf die zweite Abteilung, die letzten 3 Stücke (Erhebung des Hauses York) lautend. Der Abonnementpreis ist nach Verhältnis des Preises für Gesamtabonnements im Theaterjahre festgestellt worden, wie folgt ..... Nach Beendigung dieser Vorstellungen wird Sonntag den 1. Mai zum Beschlusse der Festlichkeiten eine gesellige Jubelfeier zu Shakespeares Gedächtnis in den Räumen des Großherzoglichen Hoftheaters stattfinden, bei welcher, nach Art und Weise der Maskenbälle im Großherzoglichen Hoftheater Aufzüge und Zwischenspiele aus und nach Shakespeareschen Dichtungen durch die Teilnehmer selbst ausgeführt werden. Nähere Bestimmungen über diesen letzten selbstverständlich außer Abonnement gegebenen Festabend bleiben dem Programm vorbehalten. Zu einer der feierlichen Veranlassung wie dem künstlerischen Unternehmen entsprechenden Teilnahme an diesem Jubiläum wird hiermit geziemend eingeladen und im Interesse des Publikums um rechtzeitige Vormerkungen ersucht mit dem Bemerken, daß den verehrlichen Abonnenten des Großherzoglichen Hoftheaters, soweit es die Teilung des Abonnements zuläßt, ihre Plätze bis Mittwoch den 20. April, nicht länger, reserviert bleiben." — Diese Gesamtaufführung bedeutete für die Weimarer Bühne ein großes Wagnis. Die finanziellen Mittel standen nicht so zur Verfügung, wie bei anderen großen Theatern; darum setzte sich das Personal aus zwar sehr tüchtigen Künstlern zusammen, von denen ein ganzer Teil sich mit Kräften an ersten Theatern messen konnte, aber auch nur aus der notwendigen Zahl. Und da gerade Shakespeare verhältnismäßig viele Personen für sich beansprucht, war die ganze Künstlerschar beschäftigt und im Falle der doch immerhin möglichen Erkrankung irgend eines war kein entsprechender Ersatz vorhanden. Es wies ja das Schauspiel in dieser Zeit wirklich bedeutende Namen auf: Lehfeld, Grans, Dessoir, Oberländer, Wünzer, unter den Damen die Daun, Bußler, Knauff, Hettstedt, Kräfte, die mit ganzer Seele dieses große Unternehmen förderten; aber es lagen auf dem einzelnen zu viel verantwortungsreiche Pflichten. Grans beispielsweise spielte im Cyklus: Richard

II., Prinz Heinz in Heinrich IV., Teil I und II, Heinrich V., Heinrich VI. in beiden Teilen, schloß die große Feier mit einem Epilog und hatte außerdem bei 4 [1]) Stücken die Regie zu führen [2]). Das waren immerhin bedenkliche Tatsachen, und die Basis, auf der diese Jubelfeier aufgebaut werden sollte, ruhte auf nicht sehr festen Füßen. Das aber ist das Große bei dieser ganzen Veranstaltung, das Große an Dingelstedt, daß er trotz dieser Umstände mit Zielbewußtsein sein arbeitsreiches, kühnes Planen in eine noch arbeitsreichere und wagemutigere Tat umsetzte!

Dingelstedt hatte im Frühling 1864 seine Einladungen für diese Jubelfeier ausgehen lassen; verbunden damit war eine von ihm und Oechelhäuser unterzeichnete Einladung zur Beteiligung an einer in Weimar zu gründenden Shakespearegesellschaft. Es war eine reiche Zahl von Shakespeareverehrern, die nach Weimar strömte, um an der Festwoche teilzunehmen. Das Theater war denn auch Abend für Abend bis auf den letzten Platz gefüllt [3]). Es war ein prächtiger Anblick — so berichtet Grans [4]) — den in dem glänzend erleuchteten übervollen Hause das festlich geputzte und gestimmte Publikum gewährte. Da saß in der mittleren Loge der Großherzog mit seiner Gemahlin, der edlen Protektorin des neu konstituierten Shakespearevereins, umgeben von ihren fürstlichen Gästen, unter denen sich der damalige Erbprinz von Meiningen befand. Da sah man auf dem Balkon und im Parquet: Adolf Stahr, Ulrici, Fanny Lewald, Carrière, Rudolf Gottschall, Charlotte von Hagn, Liszt, Hans Köster, Gutzkow, Kuno Fischer, . . . die Berichterstatter fast aller großen deutschen und fremdländischen Zeitungen, unter den letzten die der Times und der Débats Eine Festouvertüre von C. Stör leitete den ersten Abend der Jubelfeier am 23. April ein, es folgte ein Prolog Dingelstedts [5]), in dem er

[1]) Seine Angabe in 5 Stücken, ist irrig. vgl. Grans a. a. O. S. 93.

[2]) Vgl. Grans: ebenda.

[3]) Vgl. Jahrb. I der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Reimer, Berlin 1865. Vorwort von Fr. Bodenstedt.

[4]) Vgl. Grans a. a. O. S. 94.

[5]) Abgedruckt Franz Dingelstedt: Sämtliche Werke a. a. O. Bd. 9. Abt. 3 Theater Bd. 1 S. 41—46.

Nachsicht erbat, daß man es gewagt, in dem „eng beschränkten Raume des ärmsten schier der deutschen Schauspielhäuser" das Jubelfest des Riesengeistes, der heute vor 300 Jahren der Welt geboren ward, mit seiner Werke mächtigstem und schwersten zu begehen, daß man sich unterfange, „aus fern entlegnem Himmelsstrich" das Siebengestirn dieses Werks am Horizont heraufzubeschwören: „das einst ein Licht- und Richtpunkt werden kann, im Meer der Kunst dem irren Schiffersmann." Daran schloß sich eine Darlegung, wie gerade Weimar zu diesem Wagnisse berechtigt sei; die nun folgenden politischen Anspielungen auf die Zeit sind etwas weit ausgeführt, dann wird das Thüringer Land verherrlicht und endlich von der hohen Sendung gesprochen, die Shakespeare und Schiller dem deutschen Theater vorgezeichnet[1]). Fräulein Knauff sprach diesen Prolog als Muse mit Lorbeer im Haar, doch leider wenig schön und der Stimmung entsprechend[2]). Dann hob sich der Vorhang. Besonders der 3. und 4. Akt Richards II. gefiel derartig, daß nach der imposanten Thronentsagung Richards in Westminster und nach dem Abschied von seiner Gattin gewaltige Beifallsstürme losbrachen, und damit den gelungenen Anfang der Festfeier

[1]) Vgl. Adolf Stahr: Die Shakespearefeier in Weimar 1864. 6 Briefe an Friedrich Zabel in Berlin. 26. April 1864. Kleine Schriften zur Literatur und Kunst 3 Bd. Aus dem alten Weimar, Berlin 1875 S. 214 ff. Vgl. Rodenberg, Nachlaß . . . a. a. O. 2. Bd. S. 184 und 185. vgl. Rodenberg, Heimaterinnerungen . . . . a. a. O. S. 178—180. Vgl. Reklams Universum: 19. Jahrg. Heft 44. 25. Juni 1903. S. 1049 ff. Begegnungen mit Franz Dingelstedt von Rudolf Gottschall. Vgl. von demselben: das Hoftheater in Weimar ebenda 17. Jahrg. H. 22; 24. Januar 1901. Vgl. Gerstenberg a. a. O. S. 56 u. 57. Vgl. aus Adolf Stahrs Nachlaß-Briefe von Stahr nebst Briefen an ihn . . . . ausgewählt und mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Ludwig Geiger. Aufl. 2. Oldenburg und Leipzig 1903. Nr. 144 u. 145. S. 280 u. 281, vgl. auch Robert König Deutsche Literaturgeschichte 2 Bde. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing 1910 Bd. 2. S. 268. Vgl. endlich Eduard Engel, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wien und Leipzig 1910 Bd. 2. S. 214.

[2]) Vgl. Grans a. a. O. S. 94. — Sie selbst schildert diesen Auftritt in der „Gartenlaube" 1887 Nr. 23. Prolog auch abgedruckt Weimarer Ztg. Nr. 97, 1864.

bewiesen. Die Besetzung war folgende: Richard II. Grans, Isabella die Bußler, York Schmidt, Gaunt Milde, Eleonore Frau Wünzer, Heinrich Bolingbroke Lehfeld, Aumerle Dahn, ... Der Erfolg der Aufführung steigerte sich mehr und mehr, sie glänzten durch das große Verdienst eines gerundeten, tadellosen, harmonischen Ensembles, einer in Kostümierung und dekorativer Ausstattung historischen Treue und guter Einzelleistungen[1]). Die Dekorationen waren vom Hoftheatermaler Händel entworfen worden. Die Kostüme waren nach dem Entwurf Professor Döplers angefertigt. Hierauf wird im zweiten Teil der Arbeit näher eingegangen. — Die für Richard II. zur Handlung gehörige Musik stammte von Musikdirektor Lassen, für Heinrich V. und Heinrich VI. von Chordirektor Rötsch, für Richard den III. von Stör. Bei allen Stücken hatte die Regie Grans; nur für Heinrich V. und Heinrich VI. beide Teile hatte Dessoir die Spielleitung[2]). In den beiden Teilen Heinrichs IV. hatten Lehfeld als Heinrich IV., Grans als Prinz Heinrich, Wünzer als Percy und Dessoir als Falstaff die Hauptrollen. In Heinrich V. spielte Grans den König, Gloster-Meffert, Erzbischof von Canterbury-Lehfeld, Karl VI.-Milde, Isabella-Stör, Katharina-Bußler; In Heinrich VI. ersten Teil, König-Grans, Königin-Hettstedt, Gloster-Milde, Eleonore-Knauff, Kardinal von Winchester-Lehfeld, York-Schmidt, Warwick-Wünzer, Cade-Dessoir. In Heinrich VI. zweiter Teil, Gloster-Lehfeld, Georg-Milde, Hastings-Meffert. In Richard III. spielte Lehfeld die Titelrolle, Elisabeth-Bußler, Anna-Knauff, Richmond-Wünzer. Ein Epilog von Rudolf Gottschall schloß den ganzen Cyklus[3]).

Die gesamte Presse sprach der Aufführung höchstes Lob zu, nur hinsichtlich der Dingelstedtschen Bearbeitung war im Urteil nicht überall Einverständnis. eine Frage, auf die im zweiten Teil der Arbeit zurückzukommen ist. Die Weimarer Zeitung schrieb am Ende der Festwoche sehr enthusiastisch: ... „So ist doch Weimar im idealen Drama

---

[1]) Vgl. Grans a. a. O. S. 95.

[2]) Vgl. die Zettelsammlung auf d. Großherzogl. Generalintendanz.

[3]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 140, 142, 143, 145 u. 146.

und dessen kunsthistorischer Entwicklung zur unbestreitbar ersten Bühne Deutschlands geworden. Den höchsten scenischen Triumph erreichten überall — und hierin erkennen wir den Hauptverdienst dieser Darstellungen, und hierin finden wir ihre Bedeutsamkeit für die Geschichte und die Entwickelung unserer Bühne überhaupt — die Momente, wo die vereinzelten Kräfte mit Chor und Komparserie zusammenschlossen, und das historische Leben in großartigster Unmittelbarkeit vor unseren erstaunten Blicken dastand." Wir sehen aus diesen übersprudelnden Zeilen, wie groß die Wirkung dieser Aufführungen gewesen sein muß[1]. Wir haben absichtlich schon hier hindeuten wollen, worauf die Wirkung der Cyklusaufführung beruhte. — Eine nicht minder gute Besprechung und Würdigung der Feier gibt Bodenstedt[2]. „Dingelstedt hatte uns durch die mit unsäglicher Arbeit und Sorgfalt von ihm vorbereitete Gesamtaufführung der englischen Historien Shakespeares ein gutes Beispiel gegeben, wie Zweifel, Bedenken und Schwierigkeiten aller Art nur durch eine energische Tat zu besiegen seien. Was war nicht alles vorgebracht worden gegen die Möglichkeit dieses Historiencyklus, von dem selbst hervorragende Kritiker behaupteten, daß er mehr epischer als dramatischer Natur sei, auf die Bühne zu bringen, und nun gar bloß mit einheimischen Kräften ohne Heranziehung fremder Gäste! Wie sollten die Hofschauspieler von Weimar es selbst nur physisch aushalten, eine ganze Woche hindurch jeden Abend in anstrengenden Rollen aufzutreten? ... Alles ging bei dem vortrefflichsten Ensemble so glatt und rund von statten, und das Ganze machte einen so mächtigen Eindruck, daß jedem Zuschauer diese Festwoche unvergeßlich bleiben wird. Der eine fand im einzelnen dieses, der andere jenes zu tadeln, aber alles in allem genommen kann sich keine Bühne Deutschlands rühmen, das Shakespearejubiläum so würdig begangen zu haben wie Weimar. Daß

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 107, 1864; vgl. auch Nr. 100 und 104 des gleichen Jahres.

[2]) Vgl. Jahrb. I d. deutschen Shakespearegesell. a. a. O. Vorwort von Friedrich Bodenstedt.

die glückliche Durchführung eines so großartigen Unternehmens in einer Stadt von so mäßigem Umfange, ohne die lebendigste, aufopferndste Beteiligung eines kunstsinnigen Hofes unmöglich gewesen wäre, bedarf kaum der Erwähnung. Aber Dingelstedt gebührt der Ruhm, in Deutschland der erste gewesen zu sein, der den von unserem größten dramatischen Dichter mit Begeisterung ausgesprochenen Gedanken, den englischen Historiencyklus auf die Bühne zu bringen beherzigte und verwirklichte." Als Kritik besonders wichtig für diese Shakespearefeier sind Stährs Berichte an Dr. Friedrich Zabel in Berlin[1]: „Eine Feier wie das kleine Weimar sie mit seinen verschwindend geringen äußeren und materiellen Mitteln geplant und zustande gebracht hat, ist von dem stolzen, reichen Britenlande auch nicht einmal versucht, geschweige denn ausgeführt worden". Seit 20 Jahren habe er keine ähnlich' mächtige und bedeutungsvolle dramatisch-theatralische Einwirkung auf Herz, Gemüt und Geist empfangen[2]. Von einem Prachtaufwande äußerlichen Glanzes und Reichtums in der scenischen Ausstattung könne nicht die Rede sein. Und doch hätten diese Darstellungen den Beweis geliefert, daß es auch ohne solche Dinge geht, ja besser geht als mit ihnen. Ähnlich lobend berichtet die Allgemeine Zeitung[3]. Die Leipziger Illustrierte Zeitung schließt sich dem Urteil der übrigen Presse ganz an. Die künstlerische Tat Dingelstedts scheint ihr, durch den Erfolg in ihrer Lebenskraft erwiesen, hochbedeutend[4]. Die Grenzboten geben größtenteils eine dramaturgische Besprechung der Dingelstedtschen Bearbeitung und halten die Aufführung für sehr wesentlich, von Künstlern wird besonders Dessoirs Falstaff rühmend hervorgehoben[5]. Aus diesen verschiedenen Besprechungen

[1]) Vgl. Adolf Stahr, Kleine Schriften ... III. a. a. O. S. 206.

[2]) Vgl. Adolf Stahr, Kleine Schriften ... III. a. a. O. S. 212 und S. 240—43.

[3]) Vgl. Allgemeine Zeitung, Beil. zu Nr. 128, 7. Mai 1864 und Nr. 129, 8. Mai 1864.

[4]) Vgl. Leipziger Illustrierte Zeitung: Die Shakespearewoche in Weimar Nr. 1091. 28. Mai 1864.

[5]) Vgl. August Henneberger in den Grenzboten, 23. Jahrg. Bd. 1 1864 Leipzig. S. 92, Die Shakespeareaufführungen in Weimar, und

in den damals ernsten Zeitschriften von der Hand bedeutender Kritiker wie Stahr ist immer wieder ersichtlich: die Hervorhebung dieses Shakespearecyklus als eine hohe künstlerische Tat und zwar von besonderer Bedeutung dadurch, wie sie in Weimar zur Aufführung gebracht wurde! Daß dieses Schaffen solcher künstlerischen Werte auf die Energie Dingelstedts, auf seine unermüdliche Arbeitskraft zu setzen ist, und weiter auf seine Fähigkeit, das Wollen seiner machtvollen Persönlichkeit auf die ausübenden Künstler zu übertragen, tritt hier wieder besonders klar hervor[1]).

Auch über letztere ist in den Besprechungen genug des Lobes gesagt. So rühmt Stahr[2]) an Grans, wie er, der die schwierigsten aller Rollen gehabt habe, sich dieser kolossalen Aufgabe in der ersten wie in der letzten Rolle mit einer wirklichen Meisterschaft gewachsen erwies, und daß ihm sein Richard II. und Heinrich VI. in der Erinnerung an diese Tage das bleibende Andenken einer in sich vollendeten Leistung sichern[3]). Lehfeld, der sogar in allen 7 Stücken mit Hauptrollen beteiligt war, vergriff sich nur im ersten Stück beim Grundton. Sein Gloster war nicht frei von Übertreibungen. Dagegen erwiesen alle übrigen Rollen, in denen er auftrat, vor allem sein Richard III, bei dem die äußere Mißgestalt etwas zu scharf karrikiert war, ihn als

Grenzboten. 23 Jahrg. 2. Bd. 1864, Leipzig S. 256—270 von demselben. vgl. auch A. Freiherr von Loën. Die Shakespeareaufführung in Weimar. Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung, Donnerstag 14. Januar 1864 Nr. 4. Vgl. Shakespeares englische Historien auf der Weimarer Bühne von Ludwig Eckhardt, Jahrb. I der deutschen Shakespearegeses. S. 342—391.

[1]) Das Urteil Brachvogels, der von dem „hohlen Blechgerassel“ des Rosenkriegdramencyklus in einem Briefe vom 6. Oktober (Berlin) 1863 an Wehl schreibt, hat keine Bedeutung; er hatte persönliche Zwistigkeiten mit Dingelstedt. Vgl. Feodor Wehl, Zeit und Menschen a. a. O. 2. Bd. 1889. Das gleiche trifft zu für einen Brief Brachvogels vom 22. I. 1865 aus Berlin, in dem er sich in schlimmen Ausdrücken über Dingelstedt bezüglich Gutzkows ergeht. Handschrift, Autographensammlung Liepmannsohn in Berlin.

[2]) Vgl. Stahr, Berichte an Dr. Zabel a. a. O.

[3]) Vgl. auch A. von Loën, Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung, Donnerstag 14. Januar 1864 Nr. 4. Vgl. Grenzboten a. a. O. 1864 2. Bd. S 258.

einen Künstler, dessen Mittel und Talent ihn den bedeutendsten gegenwärtigen Darstellern dieser Charaktere gleich erscheinen lassen. Stahr trug kein Bedenken, Lehfelds Richards III. dicht neben den Davisons zu setzen, und hält ihn an Kraft und Ausdauer jenem überlegen. Wünzer spielte den Heinrich Percy, den Lord Oberrichter, den Großconnetable und den Grafen Warwick. Er hatte alle die Vorzüge, die ihn für Rollen wie Percy-Heißsporn, nachmals im Burgtheater Fritz Krastels glänzende Leistung, zu gute kamen. Eine männlich schöne Gestalt und auch im Besitz eines kraftvollen wohlgebildeten Organs! Er brachte tüchtige Leistungen zustande. Dessoirs Falstaff fand besonders großen Beifall; doch soll er der einzige unter den Hauptdarstellern gewesen sein, der sich bisweilen in den Rahmen des Aufführungsbildes nicht fügen zu wollen schien. Milde, der in Rollen wie der alte Herzog Lancaster, Johann von Gaunt etc. auftrat, trug zum Gelingen des Ganzen wesentlich bei. Die Künstlerinnen wurden ebenfalls gelobt: Margarethe wie die Lady Percy der Frau Hettstedt, die Herzogin von York der Frau Stör, die Herzogin von Gloster des Fräulein Kauff, bedeuteten jede in ihrer Art, wohlgelungene Darstellungen, und Fräulein Bußler, welche ihre Tüchtigkeit in Rollen wie Königin Isabella von Valois, Prinzessin Katharina von Frankreich und Königin Elisabeth in Richard III zeigen konnte, gab vor allem in der zweiten der genannten Rollen ein Musterbild von fürstlicher Anmut[1]). Alle die hier erwähnten Tatsachen dieser Shakespearefeier sind ein Beweis, „von dem wohltätigen Einfluß, den eine tüchtige und bedeutende Persönlichkeit auf Mitglieder ausüben kann, die mit Takt und Geschmack ausgewählt, teilnehmen an den Interessen ihres Leiters und mit ihren höheren Zwecken selbst wachsen[2])".

Stahr spricht in den erwähnten Briefen von einer eventuellen Darstellung der Historien auf einem Theater Berlins und anderer größerer Städte Deutschlands, um der deutschen Nation einmal wieder zu zeigen, was sich durch ein wohlgeordnetes künstlerisch durchgeistigtes Zu-

[1]) Vgl. Stahr, Bericht an Dr. Zabel a. a, O. ebenda.

[2]) A. v. Loën, Wissenschaftliche Beil. d. Leipziger Zeitung a. a. O.

sammenspiel leisten lasse. Dingelstedt hatte auch die Absicht, nach dem Erfolge der Königsdramen in Weimar, diese in Berlin in einem Gesamtgastspiel des Hoftheaters aufzuführen. Er selbst wünschte scheinbar fernzubleiben, ja es sollte offiziell seine Erlaubnis dazu eingeholt werden. Mit Berliner Direktoren, Cerf und Dr. Lacker waren Vereinbarungen getroffen worden, die Dingelstedts Zubilligung hatten. Da trat ein Hindernis ein. Ein Teil der Weimarer Künstler wollte nicht mitwirken, ihnen erschien die Sache bedenklich und die pekuniären Vorteile nicht bedeutend zu werden. Kurzum die Vorstellungen fanden nicht statt, sie scheiterten an der Bequemlichkeit mancher Mitglieder, und die sicherlich wichtigen Berliner Gastspiele mußten unterbleiben [1]). Erst 10 Jahre später begannen dann die Meininger ihre Gastfahrten [2]).

Von den Königsdramen wurde Richard II. 13 mal bis zum 22. April 1906 gegeben, Heinrich IV. Teil I, 11 mal bis zum 6. Mai 1903, Heinrich IV. Teil II, 5 mal bis zum 23. April 1877, König Heinrich V. 5 mal bis zum 24. April 1877, König Heinrich VI. 3 mal bis zum 23. April 1881 [3]).

Gegen Ende der Saison finden wir im Mai 3 Erstaufführungen: „Im Wartesaal erster Klasse" von Hugo Müller, ein Lustspiel, das 8 mal bis 1. Dezember 1869, „Er soll Dein Herr sein" von Moser, das 12 mal bis 6. Mai 1890 gegeben wurde, endlich eine Posse nach dem Französischen mit Musik von Stiegmann von W. Friedrich, die 9 Wiederholungen bis 18. März 1886 erlebte.

Die Neujahr 1864 erschienene Repertoireübersicht wies als Novitäten im Schauspiel 12 Stücke auf und 6 neu einstudierte. In der Oper zeigen sich demgegenüber nur 2 Neu-

---

[1]) Die Aufführungen des Shakespearecyklus folgten in München, Karlsruhe und Meiningen. Vgl. dazu im Jahrbuch 2. der deutschen Shakespearegesellschaft Aufsätze von Friedrich Bodenstedt, Otto Devrient, W. Ronmann. Im Wiener Burgtheater: dazu vgl. W. Oechelhäuser, Aufsatz im Jahrbuch 4 der deutschen Shakespearegesellschaft. Nicht uninteressant ist ein Brief Dingelstedts an Karl Sondershausen in Weimar, in dem er sich bedankt für die Anerkennung bezüglich der Shakespeareaufführungen, Handschrift bei Liepmannsohn in Berlin.

[2]) Vgl. Grans a. a. O, S. 98 ff.

[3]) Vgl. Bartels, Chronik a. a. O. S. 145—146.

heiten und eine Neueinstudierung! Im ganzen neu waren in diesem Jahr 26 Stücke; davon fielen auf das Schauspiel 17, auf die Oper 3, 6 auf Posse und Singspiel. Proben wurden 660 abgehalten, 19 Leseproben (eine dramaturgische Vorlesung), 95 Klavierproben, 290 Theaterproben mit und ohne Orchester, 10 besondere Orchesterproben, 246 Chorproben. Vorstellungen fanden 159 statt. Den Spielplan beherrschte im Schauspiel bei weitem Shakespeare, danach Schiller, Goethe, Benedix. In der Oper folgte auf Mozart Meyerbeer und dann Wagner.

Die 3 letzten Spieljahre unter Dingelstedts Leitung können in einem Abschnitt zusammengefaßt werden. Denn für Dingelstedts Tätigkeit am Weimarer Hoftheater bedeutet die Aufführung des Cyklus der Königsdramen den Höhepunkt, zugleich aber den Abschluß seines höchsten künstlerischen Wirkens. Alles, was er in den letzten drei Jahren noch geleistet hat, kann im Vergleich zu den früheren Jahren mit ihrem sehr regen künstlerischen Schaffen keinen Anspruch machen hervorragend genannt zu werden. Immerhin bewegt sich auch während dieser letzten Weimarer Jahre der Spielplan auf ganz angemessener Höhe, hin und wieder das Aufleuchten einer wertvollen Erstaufführung — doch es sind nur kleine Lichter, deren Leuchtkraft nach kurzer Dauer zu Ende ist: Der Strahlenkranz, den die bemerkenswerte erste Gesamtaufführung der Schillerschen Wallensteintrilogie an einem Tage, die siegreiche Uraufführung der Nibelungen und der gewaltige Cyklus der Königsdramen erzeugt hatten, konnte bei seiner Größe von den kleinen Lichtern nicht verdunkelt werden; sein Feuer glühte nicht nur während der letzten Weimarer Jahre Dingelstedts, sondern weit, weit darüber hinaus, und wurde durch seine Kraft eine Erscheinung, die in den Blättern der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts einzig dasteht.

Als Neuheiten erschienen im Schauspiel während der Spielzeit 1864—1865 bis zum Ende des Jahres im September „Die Kompromittierten“, ein Lustspiel von Julius Rosen, das am 12. Oktober wiederholt, und „Die Zigeuner“, ein Genrebild von Aloys Berla mit der Musik von Conradi, das 13 mal bis 17. Februar aufgeführt wurde. Großen Erfolg hatte am 15. Oktober „Friedrich II. von Hohenstaufen“, eine 5 aktige

Tragödie von Fischer mit der Musik von Abert, die trotzdem nur einmal am 29. Oktober wiederholt wurde. Die Weimarer Presse widmete dem Drama sehr gute Besprechungen, besonders muß Lehfeld in der Titelrolle Hervorragendes geleistet haben[1]). Im November gab man die „Lachende und die weinende Anna“ (Die eine weint, die andere lacht), Schauspiel nach Dumanoir von Fr. Förster, das 6 mal bis 7. März 1867 über die Scene ging und später in der Bearbeitung von Laube gespielt wurde. Im Dezember erschien wieder ein Stück von Alexander Rost „Berthold Schwarz oder die deutschen Erfinder“. Diesem wie allen seinen Stücken versagte die Weimarer Presse in ihren Kritiken ihre Anerkennung nicht, der Erfolg war wieder sehr groß. Besonders rühmte man die treffliche Darstellung[2]). Wiederholt wurde im Oktober Shakespeares Heinrich VI., erster Teil, in dem Herr Werther aus Wien als Warwick erfolgreich gastierte und bis Ende Dezember 1897 engagiert blieb: im November erlebte Goethes „Torquato Tasso“ seit dem 16. Februar 1807 seine 25. Aufführung. Den Alfons spielte Herr Werther als Antrittsrolle, sonst war die bekannte Besetzung.

Am 19. Oktober fand das erste Konzert mit der Ouvertüre zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn und Beethovens A-dur-Symphonie statt, das zweite war am 21. November. — Richard Wagners „Fliegender Holländer“ wurde seit dem 16. Februar 1853 zum 25. mal gegeben. Ende November erschien des „Sängers Fluch“ von Langert als Neuheit, wurde aber nur einmal, und zwar am 4. Dezember wiederholt.

Das neue Jahr brachte in der Oper ein Gastspiel von Fräulein Artôt als Marie in der „Tochter des Regiments“ von Donizetti, als Rosine im „Barbier von Sevilla“ und als Margarethe im „Faust“. Neu einstudiert wurde „Der Vampyr“ von Marschner; als Novität erschien der „Cid“ von Peter Cornelius, an dessen glänzender Aufführung bei allgemeinem Lobe der Darstellung das Mildesche Ehepaar das Hauptverdienst hatten[3]). Der „Freischütz“ wurde mit neuen De-

---

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 250, 1864, vgl. „Deutschland“ Nr. 293 1864.

[2]) Vgl. Weimarer Zeitung Nr. 301, 1864, vgl. „Deutschland“ Nr. 349, 1864.

[3]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 123 u. 124, 1865.

korationen, Maschinerien und Kostümen im Juni gegeben. Nachrichten über diese doch bemerkenswerten technischen Neuheiten weist die Kritik leider nicht auf. Im „Prophet“ von Meyerbeer gastierte Fräulein Erna Borchard aus Florenz als Fides und wurde bis Ende September 1866 engagiert. Méhuls „Jakob und seine Söhne“ erschien jetzt zum ersten Mal als „Joseph in Egypten“; im „Orpheus in der Unterwelt“ gastierte Fräulein Buse aus Hamburg mit Erfolg; sie wurde bis Ende Juni 1867 der Hofbühne verpflichtet.

Das Schauspiel brachte im Januar als Novität „Hans Lange“ von Paul Heyse, das mit großem Erfolge gegeben wurde und bis 21. Februar 1900 26 mal über die Bühne ging. In der Zeitung „Deutschland“ erschien über Drama und Darstellung eine gute Kritik[1]). Am 11. Februar fand die Aufführung von „Was ihr wollt“ von Shakespeare in der Bühneneinrichtung von Eduard Devrient statt, von deren Vorgeschichte bereits berichtet wurde; das Stück wurde in dieser Neueinrichtung 33 mal bis 7. Februar 1905, im ganzen aber seit dem 22. Januar 1842 42 mal gegeben. Nach einer Neueinstudierung von Gustav Freytags „Graf Waldemar“ am 8. März und den Lustspielnovitäten „Im Vorzimmer Seiner Exzellenz“ von Hahn und „Feuer in der Mädchenschule“ von Reinecke — das eine wurde 12 mal bis 25. Februar 1893, das andere 9 mal bis 10. September 1884 gegeben —, beging man am 23. April den Shakespearetag mit einer Aufführung des „Sommernachtstraumes“ in der Bearbeitung von Schlegel und der Mendelsohnschen Musik. Diese Schlegelsche Bearbeitung war am 8. April 1844 aufgenommen, wurde beibehalten bis zum 24. Juni 1867, und dann gegen die Öchelhäusersche Bearbeitung eingetauscht, in der das Lustspiel vom 27. Februar 1873 bis 8. Februar 1900 25 mal gegeben wurde. Noch im gleichen Monat wurde „Der Schein trügt“, Posse mit der Musik von Conradi gespielt, im Mai, Töpfers „Rosenmüller und Finke“, in dem Herr Menzel als Bloom, Herr Cabus aus Meiningen als Hillermann auftraten und engagiert wurden; ersterer bis Juni 1867, letzterer bis zu seinem Tode am 20. April 1893. In

[1]) Vgl. „Deutschland“ Nr. 31, 1865.

der „Anneliese“ von Herrsch gastierte Herr Rösike von Frankfurt a. O. als Leopold und wurde bis Ende August 1867 verpflichtet. Ende dieser Spielzeit kam es zu einer erwähnenswerten Einstudierung von „Wie es euch gefällt“ von Shakespeare nach Schlegels Übersetzung von Dr. Julius Pabst bearbeitet mit der Musik von Julius Rietz; das Stück brachte es bis 19. Januar 1893 auf 12 Wiederholungen[1]).

Zwei Dingelstedtsche Briefe beziehen sich auf diese Aufführung. Der erste ist am 31. 12. 1864 an Dr. Julius Rietz, Königlich Sächsischen Hofkapellmeister in Dresden, geschrieben mit der Bitte, die Partitur für das Shakespearesche Lustspiel übersenden zu wollen; einen zweiten Brief vom 25. 6. 1865 sandte Dingelstedt am Tage nach der Aufführung von „Wie es euch gefällt“, worin er vielmals dankt und über den Erfolg berichtet. Leider bin ich nicht berechtigt, ausführliche Angaben über diese Korrespondenz zu machen, da es sich um unveröffentlichte Manuskripte handelt, deren Ausbeutung mir von der Autographensammlung nicht zugestanden wurde[2]). — Dingelstedt plante[3]) in dieser Zeit eine Cyklusaufführung Shakespearescher Lustspiele, die leider nicht zustande kam. Die Ansätze dazu konnten ja bisher verfolgt werden, einzelne Aufführungen weisen die nächsten Spielzeiten noch auf.

Neujahr 1865 erschien wieder die Repertoirübersicht: es erwiesen sich als Neuheiten im Schauspiel 12 Stücke und neu einstudiert 10 Stücke; in der Oper finden sich nur 3 vollständig neue Stücke, neu einstudiert keins; im ganzen neu waren 31, und zwar 22 Schauspiele, 3 Opern, 6 Singspiele und Possen. Proben fanden 658 statt, 18 Leseproben,

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 147—149.

[2]) Beide Briefe befinden sich bei Henrici, Berlin als Manuskripte. Außerdem sind noch als Handschriften bei der gleichen Firma Briefe Dingelstedts vorhanden: 1. aus Stuttgart: vom 11. I 51; ferner vom 25. II. 54 an einen Hofbeamten in Weimar. 2. aus München: vom 19. XI. 1853 an Wohlbrück. 3. aus Weimar: vom 21. II. 1858. Adressat? vom 26. I. 1862 und 22. V. 1858 an Möricke. Außerdem ohne den Adressaten sicher bestimmen zu können: Briefe vom: 27. XII. 58, 16. XI. 59, 14. V. 60, 10. X. 60, 7. II. 63, 31. I. 64 und 9. IX. 64.

[3]) Vgl. Bamberg, Otto Lehfeld . . . a. a. O. S. 28.

78 Klavierproben, 302 Theaterproben, mit und ohne Orchester, 14 besondere Orchesterproben, 246 Chorproben. Shakespeare überwiegt die anderen Autoren bei weitem; es folgt Schiller, Goethe, Bauernfeld, Benedix und endlich die Birch-Pfeiffer[1]).

Dte Oper der neuen Spielzeit 1865/66 brachte zunächst eine Wiederholung des „Freischütz", in dem Herr Vary aus Pest als Max gastierte und bis Ende Juni 1866 engagiert wurde. Im Oktober wurde als Erstaufführung für Weimar die „Loreley" gegeben, Oper in 4 Akten, Text von Geibel und Musik von Max Bruch. Die Oper wurde 5 mal bis 9. Dezember 1866 gegeben und am 12. Dezember 1886 noch einmal. Im gleichen Monat erlebte Rossinis „Barbier von Sevilla" seit dem 3. September 1826 seine 50. Aufführung. Der Januar brachte ein Gastspiel der bekannten Desirée Artôt in „Marie oder Tochter des Regiments" und im „Troubadur", und die Erstaufführung von Meyerbeers „Afrikanerin." Der Erfolg war bedeutend, die Dekorationen vom Hofmaler Händel gefielen besonders und erfuhren besondere Würdigung, auch wurde von seiten der Kritik Herrn Schmidts Regietätigkeit anerkannt[2]). Die Oper konnte 42 mal bis 2. Februar 1902 gegeben werden. Am Geburtstag der Großherzogin spielte man die „Korsen", Text von Agnes Grans und Musik von Karl Götze, zum ersten mal. Die Oper wurde von der Kritik sehr vorsichtig gelobt, die Darstellung dagegen um so mehr; jedoch nur zu einer Wiederholung am 14. April dieser Spielzeit kam es[3]). Der letztgenannte Monat brachte die 50. Aufführung der „Weißen Dame" von Boieldieu. Das Stück war am 4. November 1826 zum ersten mal gegeben worden. In einer Freischützaufführung im Mai gastierte Herr Hieb als Kaspar und wurde bis Ende Dezember 1866 engagiert.

Das Schauspiel brachte mehrere Novitäten. Im Oktober „die Tochter des Lotsen" von Agnes Grans, am 14. Oktober dieser Spielzeit wiederholt, ferner wurde „Ein deutscher

---

[1]) Vgl. d. Zettelsammlungen auf d. Großherzoglich Sächsischen Generalintendanz.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 25, 1866.

[3]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 89. 1866.

Krieger" von Bauernfeld neu einstudiert und zum 4. und letzten male seit dem 8. Oktober 1848 gegeben. Im November endlich erschien Hans Köster mit seinem „Ulrich von Hutten", der ebenfalls nur einmal am 22. November wiederholt werden konnte. Im gleichen Monat folgte im Schauspiel „Prinzessin Montpensier" von Brachvogel, deren Erfolg nicht ersichtlich; immerhin erlebte das Stück bis zum 5. Mai 1867 eine 4malige Wiederholung. Das Ende des Jahres bot eine Anzahl von Possen. Dann gastierte am 17. und 18. März die Pariser Ballettgesellschaft des Herrn Espinosa. Nach der „Liebe im Arrest" von Putlitz, das 10 mal bis 12. März 1876 gegeben wurde, und nach der Aufführung des Schwankes „Das Schwert des Damokles" vom gleichen Autor fand eine Neueinstudierung von Lessings „Nathan" besonderes Interesse durch Lehfelds Darstellung der Titelrolle [1]). Die noch heute erfolgreichen „zärtlichen Verwandten" von Benedix kamen im April zur Erstaufführung und brachten es bis 9. Mai 1901 auf 21 Wiederholungen; der Shakespearetag war bemerkenswert durch eine sehr wohlgelungene Neueinstudierung des „Julius Cäsar"; das Drama war nur 1789, 1803 und 1804 im ganzen 6 mal gegeben worden [2]). Zur Sachsen-Weimarischen Verfassungsfeier, die am 5. Mai begangen wurde, hatte Stör eine Festouvertüre geschrieben; ihr folgte ein Festgruß von Wilhelm Genast, darauf eine Aufführung von Goethes „Torquato Tasso" [3]).

Bedeutend in dieser Zeit war im Schauspiel die Erstaufführung des Shakespeareschen „Sturmes" in Dingelstedts zweiter Bearbeitung [4]). Schon 1853 [5]) hatte Dingelstedt in München eine Aufführung des „Sturmes" in einer sogenannten ersten Bearbeitung zustande gebracht [6]), die auch

[1]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 44, 1866.

[2]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 95, 1866.

[3]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 149–151.

[4]) Diese Sturmaufführung ist in der Bartelsschen Chronik nicht verzeichnet.

[5]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 129.

[6]) Abgedruckt in den „Studien und Kopien nach Shakespeare" a. a. O. S. 165–253.

in Weimar am 24. Juni 1857 über die Scene gegangen war[1]). Aus mancherlei Gründen, auf die anderen Ortes einzugehen ist, hatte er eine zweite Bearbeitung des „Sturmes“ gefertigt. Die Aufführung verlief glänzend[2]); auch nach Dingelstedts eigenem Urteil eine Aufführung, die in ihrer Totalität wie in ihren Einzelleistungen unübertrefflich war. Fräulein Bußler spielte eine vorzügliche Miranda, Grans einen vorzüglichen Prospero, das Hauptverdienst an diesem Erfolge gebührte Lehfeld, der in dem Caliban eine seiner originellsten Schöpfungen lieferte[3]). Die Weimarer Kritik nahm sonderbarerweise keine Notiz davon.

Zu Neujahr 1866 erschien wieder die Uebersichtstabelle, die als Neuheiten für das Schauspiel 13 Stücke neu, einstudiert 5 Stücke, verzeichnete, für die Oper als neu nur 2 und neu einstudiert 3 Stücke. Possen und Singspiele wurden an 26 Abenden gegeben, im ganzen neu waren 27 Stücke, 18 Schauspiele, 5 Opern, 4 Singspiele und Possen. Proben fanden 656 statt, 14 Leseproben, 101 Klavierproben, 280 Theaterproben mit und ohne Orchester, 15 besondere Orchesterproben und 246 Chorproben. Die Vorstellungen erreichten die Zahl 163. Im Schauspiel beherrschten Shakespeare und die Birch-Pfeiffer den Spielplan[4]).

Das letzte Spieljahr unter Dingelstedt begann mit Hedwig Raabes Gastspiel aus Petersburg, die in einer ganzen Anzahl von Stücken auftrat: „Feuer in der Mädchenschule“, „Pariser Taugenichts“, „Grille“ zwei mal, „Ich bleibe ledig“, „Sie hat ihr Herz entdeckt“, „Dorf und Stadt“, „Erziehungsresultate“, „Gänschen von Buchenau“. Im Oktober gab man „den Apfel“, ein Lustspiel von Banville, von Braunfels ins Deutsche übersetzt, das 3 mal bis 20. März 1867 aufgeführt wurde. In „eine kleine Erzählung ohne Namen“ und „ein Arzt“ gastierte Frau Lehfeld und blieb bis 1. November

[1]) Die Angabe Bartels, S. 119 a. a. O. als Anmerkung zu dieser Sturmaufführung 9 mal bis 22. April 1884 ist demnach ein Versehen.

[2]) Vgl. Grans a. a. O. S. 100.

[3]) Vgl. Grans a. a. O. ebenda.

[4]) Vgl. die Zettelsammlungen auf d. Großherz. Sächs. Generalintendanz.

1905 engagiert. Zu Schillers Geburtstag wurde „Fiesko" neu einstudiert. Am 12. Januar gab man „Stauf und Welf" von Albert Lindner, dem geborenen Weimaraner eine Schuld abtragend. Dingelstedt teilte bereits am 9/12. 1866 [1]) Eduard Devrient mit, daß Lindners „Stauf und Welf" am 2. Januar aufgeführt werden sollte [2]). Dingelstedt [3]) hatte ursprünglich Lindners „Brutus Collatinus", das nachmals in Berlin mit dem Schillerpreis gekrönte Stück als zu „interesselos" abgewiesen, da er sich nicht die Mühe zu machen pflegte, ein geschriebenes Theaterstück zu lesen. Durch Grans Empfehlung wurde Devrient in Karlsruhe dafür interessiert, die Aufführung kam zu stande und brachte einen großen Erfolg. [4]) Auf Devrients Wunsch hatte der Dichter nur einige Kürzungen und Veränderungen vorgenommen. Für Dingelstedt war dieser Vorfall unangenehm, denn man pflegte es höchsten Ortes gern zu sehen, wenn die Hofbühne mit dem Werke eines Landeskindes anderen Bühnen zuvorkam. Darum erwarb er sofort Lindners Tragödie „Stauf und Welf", die an Kraft der erstgenannten weit nachstand [5]). Auch bei diesem Stück hatte Devrient dem Dichter seinen Rat nicht vorenthalten [6]). Der Dichter schreibt über die Annahme seines Stückes in Weimar an Devrient [7]) und macht seinem Unmut gegen Dingelstedt Luft, der infolge der damaligen sicherlich sonderbaren Abweisung groß ist: „Dem Dingelstedt ist dieser „Stauf und Welf", dessen ich mich schäme, also gut genug; er hat keine Ausstellung zu

[1]) Handschrift bei Hans Devrient, Weimar s. Anh. I d. Arbeit.

[2]) Er spricht übrigens in diesem Briefe von Bühnenkünstlern. Frau Howitz passe ihm nicht, er brauche in erster Linie eine Elisabeth, Elsa, Senta: Blond, blaß, schmal und milde. Ferner bittet er um eine muntere Liebhaberin im Schauspiel; er hoffe auf die Kläger aus Mannheim; er brauche etwas derbes für Frau Hettstedt, welche übergeht.

[3]) Vgl. Grans a. a. O. S. 85 u. 86.

[4]) Wir müssen Vogt & Koch, Literaturgesch. a. a. O. 2. Bd. S. 480 berichtigen: Nicht die Meininger brachten Albert Lindner die ersten Bühnenerfolge, sondern Eduard Devrient in Karlsruhe.

[5]) Grans a. a. O. S. 85.

[6]) Vgl. Euphorion Bd. 11 S. 129 f. Hans Devrient: Albert Lindner und Eduard Devrient.

[7]) ebenda S. 133.

machen, es ist ihm gleichgültig, ob die Aufführung eines neuen Werkes Wirkung tut oder nicht. Die Empfindung, die ich darüber habe, kommt der Entrüstung gleich. Sie muß es auch, seit Ihr freundliches Interesse an meinen Arbeiten mich belehrt hat, was die Intendantur einer deutschen Hofbühne, was noch dazu ein Dingelstedt einem angehenden deutschen Dichter gegenüber, insofern er nur etwas verspricht, tun sollte. Ich habe Ihnen geschrieben, daß ich zwar die Aufführung von „Stauf und Welf" wünsche, aber in einer vorliegenden besseren Gestalt, wovon er Abschrift erhalten würde. Ich glaube selbst, daß Grans und Lehfeld meine beiden Helden recht gut darstellen können, denn Friedrich hat zum Glück nicht dieselbe Kraft und Leidenschaft zu entwickeln, ist elegischer konstruiert als der Löwe und sein Pathos deklamatorischer, wird also dem Grans passen. Doch das sind Friedenswerke, andere Interessen bewegen die Welt[1]. Gebe Gott, daß die deutsche Kunst nicht zu lange von dem Kriegslärm in die Winkel gescheucht wird"[2]. Die Aufführung verzögerte sich immer mehr, Hans Devrient gibt als Grund in seiner Abhandlung einen Bühnenkrieg zwischen der Intendanz und Frau Hettstedt, der Mathildisdarstellerin an, der aber Ende Dezember 1860 beigelegt wurde. Der Großherzog hatte gewünscht die Première zu sehen, war aber verreist[3] als die Aufführung endlich am 12. Januar 1867 zustande kam, und es zu einem guten Erfolg brachte. Die Weimarer Zeitung[4] sah die Ursache desselben „nicht so sehr in dem Interesse des Stückes selbst als in dem Interesse an dem theatralischen des neuen preisgekrönten Dichters[5]. Die praktische Ökonomie von Spannung, Erschütterung und Rührung wurde gerühmt. Der Dichter schrieb über die Aufführung, wie uns

---

[1]) Geschrieben Juni 1866.

[2]) Lindner hatte einen auf die Kriegswirren hindeutenden Prolog für die Weimarer Aufführung verfaßt, der auf dem Theaterzettel nicht steht, also sicherlich nicht gesprochen worden ist. Bartels führt ihn auf S. 152 der Chronik auch nicht an.

[3]) Vgl. Hans Devrient: Albert Lindner . . a. a. O.

[4]) Vgl. Weimarer Ztg. Nr. 14, 1867.

[5]) Vgl. Euphorion Bd. 9 a. a. O.

Devrient ebenfalls mitteilt: „Sehr glänzend insceniert. Alles ging glatt und gut. Das Publikum war so freundlich mich schon nach dem ersten Akte und so nach jedem zu rufen. Lehfeld war ein Löwe, wie ich mir geträumt! Alle Damen vortrefflich. Nachtragen muß ich doch noch, daß der Darsteller des Prinzen Heinrich im 4. Akt (Liebesscene) mir durch seinen geschmacklosen Anzug viel verdarb. Das Publikum lachte ihn aus, und darunter hatte selbst das darauf folgende Entrée des Löwen zu leiden".

Für diese letzte Zeit darf die Korrespondenz Dingelsteds mit Halm betreffs der Aufführung von Halms „Begum Somru" nicht unerwähnt bleiben[1]). Dingelstedt hält das Drama für Halms bestes Werk, was Peripetie und Katastrophe angeht. Er läßt sich in dem Brief vom 2. Dezember 1866 näher darüber aus: Alle Rollen seien höchst dankbar, bis auf den schwarzen Sklaven und die treue Amme herab. Auf das Einstudieren der Ensemblescenen, das Kolorieren der Situationen in der Gruft, im Kiosk, im Zelt, auf das furchtbare Gericht des letzten Aktes freue er sich jetzt schon. Schon am nächsten Tage wolle er das Stück zum Ab- und Ausschreiben geben und Leseprobe in der Fest- und Christwoche halten; es könne Anfang Februar die erste Aufführung stattfinden, wenn die Burg damit fertig geworden sei. Halm hatte danach der Burg das Erstaufführungsrecht gegeben. Es folgen dann noch einige Auseinandersetzungen über die Aussprache des Namens Serdhana und ob den Nadir eine Dame oder ein Herr spielen solle. — Die Aufführung in Wien zog sich aber immer länger hinaus, und Dingelstedt konnte zu keiner Aufführung kommen[2]). Endlich dauerte ihm die Zögerung zu lange, und in einem Briefe vom 6. April 1867 bittet er Halm um das „Wildfeuer", welches er gerne zum Geburtstage des Großherzogs geben wolle. Er bittet deshalb gleich um Mitteilung, ob Halm einverstanden, wenn das Stück in der von dessen Berliner Agenten „debitierten" Bearbeitung gegeben würde, oder ob

[1]) Vgl. Jahrb. der Grillparzerges. 8. Jahrg. a. a. O. S. 167f.

[2]) Vgl. Brief v. 17. Januar 1867 und v. 26. Februar 1867; vgl. Jahrb. 8 d. Grillparzerges. a. a. O.

er vorziehe, ihm ein nach der Wiener Darstellung eingerichtetes Buch zu senden. Am 5. Mai 1857 kündigt er Halm an, daß die Leseprobe zum „Wildfeuer“ am 1. Juni stattfinde, also noch in der alten Spielzeit. Die Aufführung des Dramas kam erst in der neuen Spielzeit am 18. September 1867 zustande und erlebte bis 24. März 1906 18 Wiederholungen.

Im Januar wurde neu einstudiert „Gabriel von Belle Isle“ nach Alexander Dumas, von Holbein. Eine ganze Anzahl von Lustspielen ohne besondere Bedeutung erschienen noch im Laufe der Spielzeit als Novitäten.

Auch eine Reihe von Gastspielen fanden statt: „Ellen Frey spielte Leonore von Este im Tasso, Herr Savits von Augsburg den Melchthal im Tell, und wurde, nachdem er noch mit Buchholz zusammen in „Bürgerlich und romantisch“ aufgetreten war, bis 1884 engagiert. In der „Prinzessin Montpensier“ gastierte Fräulein Charles von Augsburg. Sie wurde engagiert bis 1879 (später Frau Savits). Auf Engagement spielte Fräulein Fichte aus Wien im Egmont das Klärchen und trat bis 1869 in den Verband des Hoftheaters.

Als Neuheit gab man noch „Eine Gewissensfrage“ von Octave Feuillet, die es zu einer Wiederholung brachte. Am Shakespearetag spielte man „Viel Lärm um Nichts“, am Geburtstage des Großherzogs fand eine Aufführung des Shakespeareschen „Sommernachtstraumes“ statt; über die während der Folgezeit benutzten Bearbeitungen wurde bereits gesprochen[1].

Die Oper brachte im Dezember eine Wiederholung von „Zampa oder die Marmorbraut“ von Herold; das Stück wurde zum 29. mal seit 4. Dezember 1866 gegeben, dann erst 1886 wieder ins Repertoire aufgenommen. Als Neuheiten erschienen im Februar: „Astorga“ von Abert, einmal wiederholt, im Juni: „Lara“ von Maillard. Auch diese Oper erlebte nur eine Wiederholung. Eine ganze Reihe von Gastspielen finden sich hier. Fräulein Holmsen, die als Fides im „Propheten“ gastiert hatte, wurde bis Ende Mai 1868 engagiert, ebenso Herr Erk aus Frankfurt a/M. nach der

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 152 u. 153 und 175.

Darstellung des Lionel in Flothows „Martha“ bis Ende Juni 1869, endlich Herr Rafalsky aus Nürnberg, der in der Zauberflöte den Sarastro erfolgreich gesungen hatte, bis Ende August 1868. Die 4 Abonnementkonzerte brachten Werke von Mendelssohn, Berlioz, Beethoven, Schumann, Lassen und Liszt[1]), ein besonderes Konzert: Beethovens „Die Ruinen von Athen“ und „Die Weihe der Töne“ von Spohr. Das Ballet, „Ein Morgen auf dem Lande“ wurde zum 17. und letzten male seit 2. Juni 1826 wiederholt[2]).

Die für Dingelstedts Wirksamkeit letzte in Betracht kommende Übersicht der Leistungen erschien Neujahr 1867[3]). An Neuheiten gab es im Schauspiel 10 Stücke, 2 in der Oper, 3 in Singspiel und Posse. Neu einstudiert: im Schauspiel 4 Stücke, in der Oper 0, im Singspiel und Posse ein Stück; neu waren also 20 Vorstellungen, 14 im Schauspiel, 2 in der Oper, 4 in Singspiel und Posse. Proben fanden 585 statt, 13 Leseproben, 63 Klavierproben, 277 Theaterproben mit und ohne Orchester, 12 besondere Orchesterproben, 220 Chorproben. Im ganzen fanden 159 Vorstellungen statt, im Repertoire des Schauspiels war Shakespeare wieder vorherrschend, dann Benedix, nach ihm Schiller, in der Oper nach Verdi besonders Meyerbeer.

Hauptsächlich während der letzten Jahre hatte sich bei Dingelstedt, auch wohl auf Veranlassung seiner Frau, der Wunsch immer mehr geregt[4]), aus Weimar fortzukommen, und wenn er auch das kleine Weimar nur als Unterschlupf betrachtet und von einem Stilleben geträumt hatte, dessen Bezeichnung übrigens oft genug falsch ausgelegt worden ist[5]), so hatte er trotzdem in Ilmathen 10 Jahre verbracht, und 10 seiner besten Mannesjahre dem Theater gewidmet, wenn auch nicht immer, vor allem in den letzten Jahren, wie festgestellt wurde, in gleich bedeutsamer Weise[6]). Roden-

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 152.

[2]) Vgl. ebenda S. 151 ff.

[3]) Vgl. d. Zettelsamml. auf d. Großherzogl. Sächs. Generalintendanz.

[4]) Vgl. Grans a. a. O. S. 101.

[5]) Vgl. Rodenberg Nachlaß a. a. O. 2. Bd. S. 157.

[6]) Vgl. auch Bartels Chronik a. a. O. Einl. S. 23.

berg berichtet uns über Dingelstedts Pläne, die von Weimar fortstrebten, ausführlich[1]). Ein Brief an seinen Freund Oetker, datiert Weimar den 21. August beginnt: „Lieber Fritz! Dann folgt ein Zeitungsausschnitt des Inhaltes, Berlin, 15. August: Es heißt, daß es in der Absicht der Regierung liege, die Hoftheater der nunmehr in Preußen aufgehenden Staaten entweder mit Subventionen an Privatunternehmer zu vergeben, oder sie unter Oberaufsicht der Berliner Intendantür für staatliche Kosten verwalten zu lassen. Dann schreibt Dingelstedt: Wenn diese Nachricht wahr ist, wird es vielleicht möglich werden, mich, der ich nach einem größeren Wirkungskreis verlangen darf, der hessischen Heimat zurückzugeben? Denke darüber nach, frage, handle, aber ohne mich zu kompromittieren." Inzwischen war tatsächlich entschieden, daß Hannover, Kassel, Wiesbaden als Königliche Theater bestehen sollten, und Dingelstedt schrieb am 18. 9. 1866 aus Weimar wieder an Oetker[2]): „Meinerseits, lieber Fritz, habe ich in der angeregten und von Dir so freundlich aufgenommenen Sache bisher nichts getan, kann auch hierfür nichts tun, was einer Meldung oder Bewerbung ähnlich sehe . . ." Nach Dingelstedts Meinung hätte durch den Kasseler Bürgermeister Nebelthau und andere maßgebende Leute oder durch eine Manifestation Kassels zu seinen Gunsten die eigene Berufung über Hülsen hinweg ins Werk gesetzt werden können. Aus diesem Planen wurde nichts; Rodenberg[3]) zweifelt sogar, ob Verhandlungen darüber ernst geführt seien. — Die Hoffnungen auf Wien bekamen endlich Aussicht erfüllt

[1]) Vgl. Rodenberg Nachlaß a. a. O. 2. Bd. S. 203 ff.

[2]) An Eduard Devrient fanden sich über diese Angelegenheit 3 Briefe: vom 5. 4. 1866, worin er bei Devrient um Fürsprache bittet; welches Theater gemeint, ist unklar; nach dem Brief vom 13. Mai 1866 scheint es Hannover zu sein. Doch war ein Graf Wedel schon dort vorgemerkt. Am 8. 4. 1867 spricht er Devrient gegenüber die Hoffnung auf Kassel aus. Handschrift bei Hans Devrient in Weimar, siehe auch Anhang I der Arbeit. Vgl. auch Briefwechsel zwischen Dingelstedt und Hebbel, Bamberg a. a. O. Bd 2 S. 1—79. Schon in diesen Briefwechsel spielt das Streben, von Weimar fortzukommen, hinein. Vgl. Brief vom 18. 9. 1860 und Hebbels Antwort vom 24. 11. 1860, außerdem den Brief vom 20. 5. 1861.

[3]) Vgl. Rodenberg Nachlaß a. a. O. 2. Bd. S. 206 u. 207.

zu werden, und das wird sicher der Hauptgrund gewesen sein, weshalb jene anderen Verhandlungen zu nichts führten. Schon während seiner Münchner Zeit war Wien Dingelstedts Sehnsucht. Wir finden das in den Briefen an Halm bestätigt. In Weimar schliefen die Wünsche nur kurze Zeit; dann finden wir in fast jedem Briefe an Halm eine Anspielung auf sich und Wien. Aber der Weg zum Ziele war langwierig[1]). Erst als die Wiener Oper in ihr neues Heim übersiedeln sollte und Matteo Salvi's Pensionierung unmittelbar bevorstand, wurden die Aussichten sicherer. Bevor Halm irgend eine offizielle Stellung hatte, gedachte er der Wünsche Dingelstedts, was die Briefe vom 22. November 1866 und 27. November 1866 deutlich zeigen. Am 5. Mai 1867 teilte Dingelstedt Halm mit, daß er nach Wien komme, jedoch völlig diskret. Endlich wurden alle Pläne verwirklicht. Fürst Auersperg war am 8. Juli 1867 gestorben, Prinz Konstantin zu Hohenlohe—Schillingsfürst übernahm das Obersthofmeisteramt. Zwischen dieser höchsten Behörde und der Direktion der Hoftheater wurde eine Zwischeninstanz geschaffen, die Generalintendanz, zu der mit Dekret vom 11. Juli Friedrich Baron Münch-Bellinghausen berufen ward. Der bisherige Direktor des Operntheaters war am 30. Juli 1867 in den Ruhestand versetzt worden, die Ernennung Franz Dingelstedts wurde vollzogen[2]). Unter dem 21. August 1867 bat Dingelstedt aus Ostende um seine Entlassung aus dem Großherzoglichen Dienste, und am 9. September ward diesem Wunsche stattgegeben „mit dem Ausdruck des Dankes für diejenigen ausgezeichneten Leistungen, welche Unser Hoftheater Ihnen verdankt[3]).

Damit war Dingelstedt aus seiner Weimarer Stellung geschieden. Die Weimarer Zeitung widmete ihm und einigen seiner Künstler, die Weimar verließen — Grans, Frau von Milde und Fräulein Bußler — einen glänzenden Nachruf[4]). Das war nur zu berechtigt. Wie hoch bedeutend

---

[1]) Vgl. Briefe Franz Dingelstedts an Friedrich Halm, Jahrb. d. Grillparzergesellschaft 8. Jahrg. S. 132—183. Vgl. auch S. 164 bes.

[2]) Vgl. Jahrb. d. Grillparzerges. a. a. O. 8. Jahrg. S. 171/72.

[3]) Unter den Dingelstedt-Akten auf der Generalintendanz.

[4]) Nr. 223, 1867.

Dingelstedts Leistungen als Leiter des Weimarer Hoftheaters waren, wurde festgestellt. Als Kernpunkt für seine Wirksamkeit, die hauptsächlich dem Schauspiel galt, hatten wir bereits die Wallensteintrilogie an einem Tage, die Uraufführung der Nibelungen, den Cyklus der Shakespeareschen Königsdramen besonders hervorgehoben; bei der ganzen Regelung des äußeren Theaterbetriebes kam, so wurde bereits angedeutet, seine strenge Disziplin vorzüglich zu statten, wenn sie auch oft, namentlich was Urlaub und Dispensationen anbelangt, ans harte grenzte: musterhaft war seine Geschäftsführung und Finanzwirtschaft[1]; er verschmähte es nicht, eine ganze Serie von Possen zu geben, um ein drohendes Defizit auszugleichen: so bewährte er sich in der für die Lebensfähigkeit eines Theaters so unangenehmen Finanzfrage glänzend. Wie die uns vorliegende Tabelle zeigt[2], bewegte sich Einnahme und Ausgabe während all der Jahre auf fast gleicher Höhe. Die ersten 4 Jahre arbeitete er mit einem, wenn auch nicht bedeutenden, Vorrat: das nächste Jahr 1861/62 brachte ein kleines Defizit, das übernächste aber wieder einen Vorrat, — kurz Defizit und Vorrat wechselten immer ab, weder das eine, noch das andere zeigte eine besondere Höhe; es handelte sich für einen Theaterbetrieb immer nur um winzige Summen. Daß etwa der Besuch der Vorstellungen während der 10 Jahre seiner Wirksamkeit zunahm, ist aus den Jahresabschlüssen nicht zu ersehen, auch sie bewegen sich durchweg auf gleicher Höhe, nur vergrößern sich die Zahlen allmählich im Verhältnis zur wachsenden Aufwendung für den Theaterbetrieb.

Vergegenwärtigen wir uns, kurz zusammenfassend, die Bedeutung Dingelstedts als Theaterleiter: zunächst war die Berücksichtigung und ausgiebige Pflege Shakespeares festzustellen, Er blieb im ernsten Drama während all der Jahre die erste Größe, der die anderen Dichter nachstanden. Ein

---

[1]) Vgl. Bamberg Otto Lehfeld . . . a. a. O. S. 22.

[2]) Herr Rendant Eilers hatte die Freundlichkeit, mich mit seinen Kenntnissen hierbei gütigst zu unterstützen. Vgl. die entsprechenden Listen auf der Generalintendanz.

treffendes Bild dieser Shakespearepflege geben die Aufführungszahlen der 10 Jahre seiner Wirksamkeit von 1857 bis 1867: 14, 5, 11, 7, 10, 15, 18, 11, 14. Die Höhepunkte dieser Zahlenfolge liegen in den Jahren 1863 und 1864. Goethe und Schiller wurden ebenfalls eifrig gepflegt. Die Aufführungszahlen lauten für Goethe: 14, 5, 9, 10, 8, 6, 5, 3, 6, 7. Und Schiller: 11, 4, 9, 11, 11, 13, 12, 6, 4, 9. Lessings Werke erlebten jedes Jahr ein paar Aufführungen. Von Hebbel fand die Erstaufführung seiner „Genoveva“ in Weimar statt, die Uraufführung seiner Nibelungentrilogie, „Judith“ gab Dingelstedt als Gedächtnisfeier für den verstorbenen Dichter, und von Kleist, den er gerne mehr gepflegt hätte[1]), wurde der „Zerbrochene Krug“ wieder ins Repertoire aufgenommen. Um Grillparzer dagegen war es schlecht bestellt. Von ernsthaften Autoren waren vertreten in den Jahren: Gutzkow, Halm, Brachvogel, Werner, Heyse, Raimund, Raupach, Bauernfeld, Laube, Amalie von Sachsen, Freytag, Putlitz, Töpfer, Holtei, Auerbach, Rank, Gottschall, Albert Lindner und Hans Köster. Von dem, was die tägliche Bühnenware zur Verfügung stellte, nahm Dingelstedt, was sich ihm bot und führte es aus, denn er war zu klug, als daß er nicht gewußt hätte, daß ein Theaterleiter mit seinem Publikum leider rechnen muß, und daß man auch in Weimar viel Sinn für die Dutzendware hatte. Aber seine Pflege dieser Alltagsfabrikanten war nicht einseitig, es kamen verschiedene Werke vieler zur Aufführung. Am meisten blühte allerdings an Aufführungen die Birch-Pfeiffer und Benedix, die 8, 9, 6, 10, 4, 4, 5, 3, 3, 7 und 4, 1, 4, 8, 11, 9, 10, 5, 7, Ziffern aufweisen konnten[2]). Adolf Bartels meint: „Ausgeprägt war der volkstümliche Zug Dingelstedts: er hat die „Saalnixe“ noch gern gegeben, und Rost ist mit dem „Regiment Madlo“ „Ludwig dem Eisernen“ und der „letzten Hexe“ erschienen. Auch haben die anderen ört-

[1]) Dingelstedt schrieb in einem Brief an Wehl vom 30. 11. 1858: Dem Romantiker darf auf unserer klassischen Bühne nicht gleiche Ehre widerfahren wie ihren Herren, sonst schreit Alt- und Neu-Weimar Veto über mein Haupt. Vgl. Feodor Wehl, Zeit und Menschen a. a. O.

[2]) Vgl. Adolf Bartels, Chronik a. a. O. Einl. S. 22 u. 23.

lichen Autoren, Wilhelm Genast . . . Karl Biedermann, von Dingelstedt Förderung erfahren . . . . [1])“ Daß Dingelstedts Tatkraft in den letzten Jahren nachließ, so daß er keine großen Taten mehr vollführte, erscheint uns begreiflich: es ist ganz klar, daß ein Mensch, der aus seinem Wirkungskreis herausstrebt, sein Interesse nicht mehr auf seine augenblickliche Tätigkeit fest konzentriert.

Jene Bemerkungen Oechelhäusers[2]) anläßlich eines Nachrufs auf den verstorbenen Amtsnachfolger Dingelstedts in Weimar, Freiherr von Loën, daß Dingelstedt nicht nur die Oper gänzlich vernachlässigt habe, sondern auch die Schauspielleistungen nicht besonders gewesen wären, und Adelheids von Schorn[3]), daß Dingelstedt das Theater in einem schlechten Zustande hinterlassen habe, sind nicht richtig. Beide bringen übrigens für ihre Behauptungen keine Belege, sind also grundlos.

Seine Bedeutung als Theaterleiter in Weimar ist also entschieden groß. Dingelstedt baute da weiter, wo er in München begonnen. Was ihm in München beispielsweise für das Repertoire wichtig erschien und sich als trefflich erwiesen hatte, brachte er in Weimar meistens oder wieder. Es sei nur an Hebbels „Genoveva“, Gutzkows Werke und den „Propheten“ erinnert. Gerade mit letztem Werke hatte er in München dem Repertoire ein Zugstück erobert, und darum brachte er es in Weimar gleichfalls zur Aufführung. Für Dingelstedt selbst wäre es sicherlich besser gewesen, über Weimar nach München zu kommen, statt umgekehrt. Denn gerade die Arbeit, das Kennenlernen und Begreifen des kleineren Theaterbetriebes, wäre eine feste Stufe gewesen, von der aus er den steilen Weg der Münchner Theaterleitung sicherer hätte beschreiten können. Dem Weimarer Theater selbst kam der umgekehrte Weg Dingelstedts in besonderer Weise zu gute; denn hier konnte Dingelstedt seine in München in jeder Beziehung gesammelten Er-

---

[1]) ebenda.

[2]) Vgl. Jahrb. 24 der deutschen Shakespearegesellschaft S. 337.

[3]) Vgl. Adelheid von Schorn: Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe. Berlin, S. Fischer 1901 S. 93.

fahrungen leicht in die Tat umsetzen. Gewiß: er hat in München viel geleistet, trotz seiner ersten Stellung als Theaterleiter, seine Tätigkeit in Weimar war aber trotz der durch äußere Umstände bedingten Einschränkungen hervorragender, und das wird vor allem der zweite Teil der Arbeit: die innere Theaterleitung, Dingelstedt als Dramaturg und Regisseur, noch deutlicher zeigen.

Zweiter Teil.

Unter den Bühnenbearbeitungen, die der Dramaturg Dingelstedt schuf, stehen die Werke Shakespeares einzig und fast ausschließlich da.

In der Periode seiner Weimarer Schaffenszeit entstanden, das theater-geschichtlich bedeutsamste zuerst zu nennen, die Bühnenbearbeitungen der Königsdramen, dann das „Wintermärchen" und eine Neubearbeitung des „Sturmes"[1]), Schöpfungen, die schon durch Behandlung des Stoffes an sich Bedeutung haben. Es soll neben diesen dramaturgischen Leistungen seine Bearbeitung von Molières „Geizigem" und die Bühneneinrichtung des „Othello" nicht unerwähnt bleiben. Besonders wird letztere später besonderes Interesse beanspruchen.

Bevor jedoch zu einer Betrachtung des bereits erwähnten wichtigsten Werkes, dem Cyklus der „Königsdramen" geschritten wird, heischt folgende Frage ihre Beantwortung: Was bewog Dingelstedt im Jahre 1866[2]) eine zweite Bearbeitung des „Sturmes" zu schaffen?

Darauf ist zunächst zu erwidern: Die Dingelstedt bei seinen Shakespearebearbeitungen maßgebenden Tendenzen haben sich wahrscheinlich in irgend einer Weise geändert.

[1]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 124. Siehe auch S. 125—129. Die erste Bearbeitung des „Sturmes" hatte am 28. November 1855 ihre Aufführung in München erlebt.

[2]) Die Erstaufführung dieser zweiten Neubearbeitung war in diesem Jahre.

Wie steht es damit?

Dingelstedt hat seine Grundanschauungen über Shakespearebearbeitungen zweimal deutlich ausgesprochen:

I. In der Einleitung zu seinen „Studien und Kopien nach Shakespeare“ [1]).

II. Als er bereits in Wien tätig war, in der Nachschrift am Ende des 12. Bandes seiner Werke [2]).

Aus seinen niedergelegten Anschauungen sind die Leitsätze herausgezogen. Sie werden hier einander gegenübergestellt.

I. (1858): Der Bearbeiter hat nicht den Leser, sondern zunächst den Darsteller, dann den Hörer und Zuschauer im Auge; sein Werk wird aus der Sehweite des Parterres, nicht aus dem kurzen Abstand zwischen Buch und Auge beurteilt und deswegen darf und muß er . . . das Original frei behandeln und immer die Mitte zwischen diesem und der Bühne, zwischen dem poetischen Wert und der Auf-

---

[1]) Erschienen Pest, Wien, Leipzig. Hartlebens Verlagsexpedition 1858 S. 21—28.

[2]) Berlin Paetel 1877. Erste Gesamtausgabe in 12 Bänden. 12. Bd. 3. Abt. Theater. (4. Bd.) Nachschrift: S. 459—495, unter II S. 489—495. Es sei darauf hingewiesen, daß Dingelstedt allerdings seine Bearbeitungstendenzen noch einmal ausgesprochen hat, mithin also drei mal! Und zwar im Jahre 1866, in der in einem Buch zusammengefaßten 3bändigen Bühnenausgabe der Shakespeareschen Historien, die 1867 bei Reimer in Berlin erschien, auf S. 1—39 (Programm), besonders 31—36. Diese dort ausgeführten Anschauungen decken sich nicht nur dem Sinne nach mit den in der Nachschrift zu seinen sämtlichen Werken ausgesprochenen Tendenzen, nein, sie stimmen sogar Wort für Wort überein. Nun könnten ja ebenso gut diese 1866 ausgesprochenen Anschauungen — es handelt sich bei der völligen Übereinstimmung nunmehr natürlich nur noch um zwei Stellen, an denen Dingelstedt sich ausgesprochen hat — einander gegenüber gestellt werden. Das geschieht nicht: weil die im Jahre 1877 von Dingelstedt festgelegten Anschauungen vergleichsweise mit denen von 1858 betrachtet, eine viel weitere Perspektive vor allem für Dingelstedts dramaturgische Entwicklung von 1857—1877 ergeben, als wenn hier mit den im Jahre 1866 ausgesprochenen Anschauungen abgeschlossen würde. Die hier gemachte Gegenüberstellung von 1858 und 1877, letzteres Jahr den endgültigen Standpunkt Dingelstedts über diese Fragen fest bestimmend, ergibt, wie aus der Betrachtung ersichtlich sein wird, ein wichtiges Resultat.

führbarkeit des Stückes innehalten. Daraus folgt, daß die Sprache der Bearbeitung zunächst mundrecht, ihre scenische Einrichtung bühnengerecht sein soll; aber keineswegs in dem Sinne, welchen Theaterbrauch oder Mißbrauch diesen zwei gefährlichen Wörtern beizulegen pflegt . . .

Das Bühnendeutsch ist ein anderes wie das Übersetzungsdeutsch: jenes muß der Schauspieler wiedergeben und der Zuhörer verstehen können, welcher letztere rascher folgt als der Leser und schwieriger auffaßt als er.

Deswegen sind viele Stellen, die durch Kürze des Ausdrucks dunkel, durch ungewöhnliche Wortfügung und Gesprächwendung unbequem, durch Anhäufung und Vermischung von Bildern gefährlich erschienen, aus der Übersetzung noch einmal übersetzt, wobei denn freilich mancher Reiz des Originals dem Sinn desselben, manche poetische Schönheit der Verständlichkeit geopfert worden. Auch den unregelmäßigen Vers der Urschrift, den die Übersetzung genau nachbildet, bald auf 4, bald auf 6 Füßen gehend, in der Mitte der Zeile abbrechend, trochäisch und daktylisch mitten in den Jamben einsetzend, hat unsere Bearbeitung nicht knechtisch nachgeahmt, sondern vielmehr den gemessenen Schritt unseres 5füßigen Theaterjambus einzuhalten und herzustellen gesucht, außer wo ihre eigenen Intentionen mit denen des Dichters im plötzlichen Wechsel des Metrums, in der Anwendung des Reimes und ähnlichen Freiheiten zusammentraten . . .

Verständlich und formgerecht wie die Sprache, die äußere Gestalt der von uns bearbeiteten Stücke, haben wir auch deren inneren Bau betrachtet; in welcher Absicht unsere Einrichtung abermals vom Original ebenso von früheren Einrichtungen nicht selten abweicht. Anders als diese ordnen wir die Akt- und Scenenfolge an, in dem manche Verwandlung erspart, Gleichwertiges zusammengelegt, Unwesentliches ausgelassen oder an andern Orten eingeschaltet worden. Bei diesem Verfahren leitete uns fortwährend die Rücksicht auf die heutige Bühne, die von derjenigen Shakespeares außerordentlich verschieden ist und

durch diese nicht aufzuhebende Verschiedenheit auch eine andere Scenierung bedingt.

Es gibt eine bestimmte Linie, worauf das geistige Leben einer dramatischen Dichtung und ihre äußere Erscheinung sich begegnen, ein genaues Mischungsverhältnis, worin poetisches und scenisches Element einander nicht aufheben, sondern unterstützen; jene Linie und dieses Verhältnis muß auch die Bearbeitung eines Shakespeareschen Stückes treffen, und um sie zur Geltung zu bringen, kann sie nur von der eignen Bühne, nicht von der Bühne Shakespeares ausgehen. . . .

II. (1877): . . . Auch in solchen Auslassungen, welche die Episoden in der Handlung, Nebenfiguren, spezifisch englisches und historisches Detail betreffen, werden wir schwerlich einem Widerspruch begegnen. Desgleichen nicht in der Zusammenlegung analoger Scenen in der strafferen Gliederung des Ganzen und im Zuspitzen der Akt- und Scenenschlüsse. So weit also, wie unsere Bearbeitung auf Streichen oder Einrichten sich beschränkt, wird sie, selbst von schwierigen Richtern ein mildes Zugeständnis an das notwendige erwarten dürfen.

Schlimmer steht unsere Sache, wo es sich um eigenes Zusetzen handelt. Und doch haben wir auch dieses an einzelnen Stellen für unerläßlich gehalten. Die Bearbeitung eines Dichters soll, unseres Erachtens, dichterische Reproduktion sein, kein mechanischer Akt, den auch die Bleifeder eines erfahrenen Regisseurs vollziehen hönnte.

Wir wagen uns nirgends an den Grundgedanken und den Plan seiner Dichtungen; wir ändern seine Charakteristik und seine Komposition nicht, wir rühren auch nicht an das Kolorit seiner Sprache, soweit sich dasselbe mit der Bühnenbeleuchtung verträgt. Aber wo die Handlung unvermittelte Sprünge macht, fügen wir ein verbindendes Glied, eine Motivierung ein; wo sie stockt, beschleunigen wir ihren Gang und lassen sie in Monologen stillstehen, wenn sie einen Ruhepunkt erheischt. Was er erzählt, setzen wir zuweilen in Handlungen um, während wir untergeordnete Partien der Handlung in Erzählung ausarbeiten. Wir fügen

seinen Charakteren einen Zug hinzu, setzen helleres Licht auf oder mildern eine scharfe Linie, wie es unserer Empfindungsweise entsprechend schien. Alles dies ..... vom Standpunkt des heutigen deutschen Theaters. Weswegen wir, wie für das Original, so auch für unsere Kopie an die Bühne appellieren[1]).

Der Niederschlag seiner Tendenzen vom Jahre 1858 mit denen vom Jahre 1877 verglichen, ergibt inhaltlich eine völlige Gleichheit. Höchstens kann gesagt werden, daß, was unter I (1858) allgemeiner gefaßt war, unter II (1877) noch besonders spezialisiert wurde.

Ein wichtiges Ergebnis erhellt bereits diese Nebeneinanderstellung seiner zu verschiedenen Zeiten in gleichem Sinne ausgesprochenen Tendenzen: Daß zwischen München über Weimar bis Wien theorethisch eine dramaturgische Entwicklung Dingelstedts nicht stattgefunden hat.

Für die zweite Bearbeitung des „Sturmes“ ist aus dieser Gegenüberstellung der Leitsätze, in denen Dingelstedt seine Tendenzen ausgesprochen hat, die notwendige Konsequenz zu ziehen: daß Änderungen des Dramaturgen bezüglich seiner Anschauungen für die Behandlung des Bühnenwerkes eines Dichters nicht maßgebend waren. Der Grund dafür lag also wo anders.

In seinen Münchner Bilderbogen[2]) schreibt Dingelstedt über jene erwähnte Sturmaufführung vom 28. November 1855, der Bearbeitung I zu Grunde lag[3]), er wisse, daß er es nachmals in Weimar besser gemacht habe. „Ich steckte bei dem Münchener Versuche, einem meiner ersten Shakespeare Revivals, noch tief im Ballet- und Opernbeiwerk. Die Exposition, das herrliche Gespräch an Deck des Königsschiffes, war ersetzt durch ein Paradestück des Malers und des Maschinisten, mit Orchestermusik, der Ariel in eine singende und eine rezitierende Person gespalten, die Nixenwirtschaft mit Versenkungen und Wolkenflügen überladen, ungebührlich in den Vordergrund geschoben.“

---

[1]) Es folgen dann wörtlich faßt gleiche Äußerungen wie 1858 ausgesprochen über die Sprache der Bühnenbearbeitung.

[2]) Vgl. a. a. O. S. 147 Anm. 1.

[3]) Abgedruckt „Studien und Kopien“ a. a. O. S. 163—276.

Daraus ist der dramaturgische Zweck der zweiten Bearbeitung vom Jahre 1866 ersichtlich.

Die Meinung, daß der Gehalt der Dichtung in Bearbeitung 1 nicht erschöpft war, sondern durch übergroßen scenischen Apparat verdunkelt und fälschlich zurückgesetzt worden, bedingte also für den Dramaturgen die Neuschaffung.

Welche Bedeutung ist ihr vergleichsweise mit Bearbeitung 1 betrachtet beizumessen?

Ein dramaturgischer Fortschritt ist diese zweite Bearbeitung nicht.

Allerdings hatte Dingelstedt hier den lobenswerten Willen, das damals leider fortgelassene Vorspiel, dessen Fehlen er seinerzeit mit trefflichen Worten begründete[1]), wieder aufzunehmen. Leider kam es hier nicht zu seinem Recht, da es von einem großen bühnentechnischen Fehler begleitet war.

Der Schauplatz gibt das Hinterdeck eines Schiffes, Mastbaum, Segel, Taue usw. Kulissen und Sofitten stellen einen finsteren Gewitterhimmel dar[2]). Donner, Blitzen; sich im Lauf der Handlung immer steigernd. — Wiederum Donnerschlag. Furchtbares Krachen: das Schiff sinkt zertrümmert in die Wellen, die über ihm zusammenschlagen. Hier hat Eugen Kilian in der Einleitung seiner Bühnenbearbeitung des Shakespeareschen Sturmes mit Recht rügend eingesetzt und eine solche Darstellung für eine bühnentechnische Unmöglichkeit erklärt[3]). „Diese Art der Darstellung kann selbst bei der besten technischen Ausführung nur kleinlich und lächerlich wirken[4])". Die Lösung des Problems liegt hier in der scenischen Maßnahme Kilians, der die Bühne für das

---

[1]) Studien und Kopien a. a. O. S. 272.

[2]) Abgedruckt: Franz Dingelstedts sämtliche Werke a. a. O. Bd. 10 Abt. 3 Theater 2. Bd. S. 1—98. (2. Sturmbearbeitung.)

[3]) Vgl. Reclams Universalbibliothek. Leipzig, Bühnenshakespeare 14. Bd. „Der Sturm", Schauspiel in 3 Aufzügen und einem Vorspiel nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian. Herausgegeben von Karl Friedrich Wittmann S. 5.

[4]) Es sei an einen analogen Fall erinnert: an den Schluß der Oper „Samson und Dalila"; das Zusammenfallen des Saales!

Vorspiel im „Sturm“ ähnlich aufbaut wie Richard Wagner im ersten Akt von „Tristan nnd Isolde“. — Das Gewitter zieht ebenfalls herauf, doch nach dem zweiten Donnerschlage läßt er bereits den Vorhang fallen. In dieser Dingelstedtschen Neubearbeitung war durch die scenisch verunglückte Wiedergabe des Vorspiels nichts gewonnen.

Ein Fortschritt ist nur insofern festzustellen, daß Dingelstedt die überflüssige Verwandlung der Bearbeitung I im zweiten Akte vor Calibans Auftritt meidet und den vorhandenen Schauplatz beibehält. Fraglos bühnentechnisch besser ist auch die Änderung, daß das Auftreten Stephanos, Trinculos und Calibans, statt der Verwandlung (IV, der Bearbeitung I im 2. Akt) mit der Scene (Alonso, Gonzalo etc.) III. Verwandlung des 2. Aktes der ersten Bearbeitung das gleiche Bühnenbild erhält. Durch beide Maßnahmen, die Kilian in seiner Bühnenbearbeitung beibehält [1]), war ein Vorteil geschaffen. Denn die häufigen Verwandlungen, die wir bei Shakespeare finden, schaden oft der Gesamtwirkung eines Stückes. Wo sie darum ohne Not erspart werden können wie hier, ist der dramaturgische Eingriff gutzuheißen.

Sonderbarerweise stellt Dingelstedt im 3. Akt seiner Neubearbeitung zwei Scenen, allerdings dem Original folgend, wieder um. Erst erscheinen Stephano, Trinculo, Caliban, danach Alonso etc. Das bedeutete einen Rückschritt. Denn die Calibanscene ist in der Handlung weit lebendiger und drastischer und wird durch die am Aktschluß entfaltete Geisterjagd in ihrer Bühnenwirkung sehr mächtig, gibt ohne Frage einen besseren Aktschluß als die Alonsoscene. Kilian hat darum diese Umstellung der Bearbeitung II nicht übernommen, sondern Dingelstedts Scenenfolge der ersten Bearbeitung hier beibehalten [2]). Warum Dingelstedt in dieser zweiten Bearbeitung die Scenenfolge wieder geändert hat, ist nicht zu erkennen. Die Änderung deckt sich nur mit anderen Maßnahmen in möglichster Nachbildung des Originals, wie noch ersichtlich sein wird.

[1]) Vgl. a. a. O. Reclam Bühnenshakespeare 14. Bd. (Akt 2, II. Verwandlung. Phantastischer Wald) S. 63.

[2]) Vgl. Kilian a. a. O. Reclam Bühnenshakespeare, 14. Bd. S. 68.

Der Zweck für die Zerlegung der Bearbeitung II in 4 Akte ist nicht festzustellen. Die 3aktige Einteilung der ersten Bearbeitung, die der Tieckschen Einrichtung des „Sommernachtstraumes" entspricht, war durchaus glücklich getroffen. Kilian hat für die Wichtigkeit dieser Dreiteilung eine Begründung gegeben, der nichts hinzuzufügen ist[1]). Kurz gefaßt: er hält diese Teilung im Interesse der Bühnenwirkung für wünschenswert, damit die Vorstellung durch Pausen möglichst wenig unterbrochen werde; da die Verwandlungen bei offener Scene zu bewerkstelligen seien, mache die ganze Vorstellung nur eine zweimalige Unterbrechung nach dem ersten und zweiten Aufzuge nötig.

Einen Vorteil in Bearbeitung II bedeutet die Behandlung Ariels. Die Lieder, welche er in der ersten Bearbeitung allein singt, werden hier dem Chor übertragen; es wird so der nicht lobenswerten, fast immer nötigen, doppelten Besetzung Ariels durch eine Schauspielerin und eine Sängerin ein Ende gemacht[2]).

Bei Behandlung dieser Sturmbearbeitungen Dingelstedts ist die Bearbeitung eines modernen Dramaturgen zum Vergleich herangezogen worden, da auf diese Weise die Dingelstedtschen Bearbeitungen klarer beleuchtet werden. — Die Scenarien der „Stürme", Schlegel, Dingelstedt I, Dingelstedt II, und Kilian sind hier aufgeführt worden:

Schlegel[3]).

Teilung: 5 Aufzüge.

Akt I: beginnt mit dem Vorspiel; Verwandlung: Scene 2. Vor Prosperos Zelle.

Akt II: ebenfalls eine Verwandlung (öde Felsgegend der Insel) vor Calibans Auftritt.

Dingelstedt I[4]).

Teilung: 3 Akte.

Vorspiel: ersetzt durch Ouvertüre und ein Panorama.

Akt I: Vor Prosperos Zelle.

Akt II: Waldgegend des Eilandes. Verwandlung I: vor dem Auftritt Calibans. Öde Felsgegend.

---

[1]) Vgl. Reclam a. a. O. Bühnenshakespeare Bd. 14 S. 4.

[2]) Kilian behält den evtl. Ausweg der doppelten Besetzung leider bei, wenn er auch schon die zu singenden Lieder Ariel in Gemeinschaft mit dem Chor überträgt.

[3]) Es lag zu Grunde: Shakespeares dramatische Werke. 3. Aufl. Bd. 5. Berlin Reimer 1844.

[4]) Vgl. Studien und Kopien nach Shakespeare a. a. O. S. 165—276.

Akt III: (wie Verwandlung in Akt I: Vor Prosperos Zelle), dann: Verwandlung vor dem Auftritt: Stephano und Trinculo (andere Gegend der Insel).

Akt IV: wieder vor Prosperos Zelle.

Akt V: ebenda. Danach Epilog Prosperos.

Verwandlung II: Vor Auftritt Ferdinands und Mirandas. (Prosperos Zelle).

Verwandlung III: bringt eine andere Gegend der Insel. Scene: Alonso, Antonio, Gonzalo. Dann: Stephano, Trinculo.

Verwandlung IV: Vor Prosperos Zelle.

Auftritt: Stephano und Trinculo.

Akt III: Vor Prosperos Zelle.

Dingelstedt II[1]).

Teilung: Vorspiel und 4 Aufzüge.

Vorspiel; dann Verwandlung:

Akt I: vor Prosperos Zelle.

Akt II: Öde Eelsgegend (Alonso (etc. Sceno bleibt vor Calibans Auftritt unverändert! Nur Pause! Verwandlung: Vor Prosperos Zelle (Ferdinand und Miranda).

Akt III: Wilde Wald- und Felspartie der Insel (Auftritt Stephano, Trinculo etc. Danach Auftritt von Alonso etc.

Akt V: Vor Prosperos Zelle.

Kilian [2]).

Teilung: 3 Akte.

Vorspiel.

Akt I: Vor Prosperos Zelle.

Akt II: Kahle Felsgegend (Alonso etc.) dann Ariel. Endlich: Caliban! dann: Trinculo, Stephano.

Erste Verwandlung: Vor Prosperos Zelle (Ferdinand und Miranda).

Zweite Verwandlung: Alonso, Gonzalo. Dann: Stephano und Trinculo.

Akt III: Vor Prosperos Zelle[3]).

Im ganzen bleibt die zweite Bearbeitung hinter der ersten zurück. Man vermißt vor allem die reizvolle, romantische Stimmung des Zaubereilandes Prosperos, jene Stimmung, die Dingelstedt in seiner ersten Bearbeitung wunder-

[1]) Vgl. Franz Dingelstedts sämtl. Werke a. a. O. 10 Bd. Abt. 3. Theater 2. Bd. S. 1 - 98.

[2]) Vgl. Reclam a. a. O. Bühnenshakespeare Bd. 14.

[3]) Die zweite Bearbeitung mit dem Original verglichen zeigt: daß das Vorspiel im Vergleich zu Schlegel nur wenig gekürzt ist. Nur manche Wortänderungen finden sich. Akt I Auftritt 1 und 2 geben mit Ausnahme einiger unwesentlicher Vers- oder Wortveränderungen Schlegel wieder; die letzten Auftritte verlaufen wie in Bearbeitung I. Der zweite Akt schließt sich weit enger an Schlegel an als Bearbeitung I. Sonderbar mutet an, daß im 3. Akt statt Ariel, Prospero auftritt und die Ansprache an die „drei Sündenmänner" hält. Im übrigen ist überall das Bestreben sichtbar, möglichst dem Original zu folgen. Letzterwähnte Maßnahme allerdings ist dem Original entgegengesetzt.

voll betont und mit Recht hervorgehoben hat, die auch Kilian in seiner Bearbeitung wieder feinsinnig zu gestalten und herauszuarbeiten wußte. Es blieb so in Bearbeitung II das Huldigungsfestspiel für Ferdinand und Miranda, das jung verlobte Paar, ganz fort; das fein empfundene Stimmungsgemälde, der Chor der Schnitter und Schnitterinnen und der Nymphenreigen schieden aus. Obwohl im Original durch die Glückwunschsprüche der Ceres und Juno auf eine solche Huldigung hingedeutet wird, verabschiedet bei Beginn des 4. Aktes (2. Bearbeitung) Prospero nur das junge Paar, dann erscheint Ariel, und es folgt die bekannte Aussöhnung. Auch ist die ganze Schlußscene der ersten Bearbeitung mit viel duftigeren Farben ausgemalt; sie gibt einen klangvollen, doch stimmungsgetreuen Abschluß!

Für all' diese Unterlassungssünden in der zweiten Bearbeitung waren Dingelstedt seine oben erwähnten Neubearbeitungsgründe maßgebend, die aber der Grundstimmung der Dichtung widersprachen. Sie hatten nur Berechtigung für das Vorspiel, dessen Wiederherstellung aber, wie festgestellt wurde, mißglückte: im übrigen sind diese Neubearbeitungsgründe als verfehlt zu bezeichnen. Die festgestellten Besserungen sind nicht imstande, das große Minus der zweiten Bearbeitung auszugleichen. Darum ist es begreiflich, wenn die heutigen Dramaturgen[1]) größtenteils auf die erste Dingelstedtsche Bearbeitung zurückgreifen. Kilian hat ja in seiner Bearbeitung in fein empfundener Weise den Stimmungsgehalt dieser Dichtung erschöpft. Auch der scenische Aufbau ist am bühnenpraktischsten in der Einteilung Kilians.

Dennoch darf der große Wert der Dingelstedtschen ersten Bearbeitung nicht verkannt werden. Aus der Zeit, in der sie entstand, muß sie verstanden werden, und danach bedeutet sie eine dramaturgische Tat, selbst vom heutigen Standpunkt aus betrachtet! Kilian spricht Dingelstedt auch unumwunden das Verdienst zu, den echten Shakespeareschen „Sturm" der deutschen Bühne zugeführt zu haben[2]). Steht auch die zweite Bearbeitung hinter der ersten zurück, es

[1]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 129.

[2]) Vgl. Reclam, a. a. O. Bühnenshakespeare Bd. 14 S. 3.

darf nicht vergessen werden, daß diese zweite Bearbeitung wieder ein Versuch Dingelstedts war, in unermüdlichem Drange eine Bearbeitung zu schaffen, die den Gehalt der Dichtung vollkommen erschöpfe, um sie in solcher Gestalt dem deutschen Theater schenken zu können.

Auf jene erste Bühnenbearbeitung, die in die Münchner Zeit fällt, ist ein näheres Eingehen überflüssig. Dingelstedt hat sie selbst erläutert[1]), Liebscher sie bereits besprochen[2]). Nur das Verhältnis von Bearbeitung II zu Bearbeitung I wurde hier herausgestellt, ausgehend von den Gründen, die Dingelstedt für seine Bearbeitung maßgebend waren. — Wo die von Dingelstedt ausgesprochenen und eingangs erwähnten Bearbeitungstendenzen in dieser letzten Sturmbearbeitung zum Ausdruck kommen, wird noch gezeigt werden.

Nunmehr ist die für diesen Dramaturgen bedeutsamste Frage zu beantworten: wie hat Dingelstedt seine Tendenzen bei der Bearbeitung der Shakespeareschen Königsdramen, des „Wintermärchens" etc. durchgeführt?

Ist das gezeigt, wird auf Grund dieser Betrachtung ein Endergebnis festzustellen sein; aus ihm ist die Würdigung Dingelstedts als Dramaturg und seiner dramaturgischen Arbeiten überhaupt abzuleiten.

Bevor aber das dargelegt wird, soll das Zustandekommen des dramaturgischen Planes Dingelstedts entwickelt werden.

In der Einleitung zu seinen schon öfter genannten Studien und Kopien nach Shakespeare, überschrieben „Unser Shakespeare", gibt Dingelstedt zunächst eine Geschichte der Skakespeareübersetzungen und Bearbeitungen[3]).

Davon ausgehend, daß den deutschen Theatern die Grundlage einer gemeinsamen Übersetzung fehle, daß auch Schlegel mit seiner zuweilen undeutsch gewordenen Sprache der Bühne nicht nach allen Richtungen genüge, meint er mit

---

[1]) Vgl. Studien und Kopien nach Shakespeare a. a. O. S. 272—274.

[2]) Vgl. Liebscher a. a. O. S. 124—129.

[3]) Vgl. Studien und Kopien nach Shakespeare a. a. O. S. 16ff.

Recht, eine solche Übersetzung müsse mit vereinten Kräften geschaffen werden[1]. Auf vereinzelten Wegen mit abgerissenen Würfen und zerstreuten Wagnissen komme man nicht zum ganzen Shakespeare. Im Gegenteil, man sei in mancher Beziehung hinter Schröder zurückgeschlagen worden, dessen durchgreifende Hand von Hamburg bis Wien langte und seinen Shakespeare, freilich nur den seinigen auf alle deutsche Bühnen verpflanzte. Dennoch sei der allgemeine Erfolg der einzelnen Bestrebungen keineswegs gering zu schätzen. Er habe wenigstens tatsächlich festgestellt, daß die Shakespearepflege, bei Schröder Anfang, bei Schiller und Goethe Versuch, bei Tieck und Schlegel Grundsatz, zur Übung, beinahe zur Gewohnheit geworden.

Um aber zu Shakespeare selbst durchzudringen, bedürfe es der vereinigten plan- und regelmäßigen, auf Autorität gestützten Tätigkeit der Wissenschaft und Kunst. Keine würdigere, keine lohnendere Aufgabe fänden sie, als eine Übersetzung und Bearbeitung Shakespeares, welche die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als ein mächtiges, unvergängliches Denkmal sich selbst aufrichtend und kommenden Geschlechtern zur Benützung, zur Weiterbildung überliefern würde.

Nun beginnt Dingelstedts eigentliche Plangestaltung: „Wenn nach dem gegebenen und bewährten Beispiel der englischen Shakespearegesellschaft in Deutschland ein Shakespeareverein sich bildet, zusammengesetzt aus allen Gelehrten, die sich mit Shakespeare beschäftigen, aus allen Dichtern, welche durch ein gutes Original ihre Befähigung zu einer guten, nicht minder schwierigen Übersetzung nachgewiesen haben, aus allen Bühnenvorständen und Bühnenkünstlern, die den hohen Sinn und Ernst ihres, ohne denselben wirklich kindischen Spiels begreifen, — dann ist durch die Assoziation, einem der mächtigsten Hebel unserer Zeit, die Ausführung

[1] Vgl. Gisbert Freiherr von Vincke, gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte. 6. Aufsatz, zur Geschichte der deutschen Shakespearebearbeitung. Hamburg und Leipzig. Leopold Voß 1893 S. 98 ff. (Theatergeschichtliche Forschungen, herausgegeben von Berthold Litzmann.)

einer Aufgabe gesichert, für welche die Kraft des einzelnen nirgends ausreicht. — Man überweise die Stücke nach Gruppen an die Dichter nach der besonderen Richtung eines jeden oder nach Schulen und Gesellschaften. Freiligrath, der Meister im Übersetzen, Herwegh, Kinkel mögen durch die historischen Dramen stürmen, Wien und Berlin die Lustspiele, die Dresdener und Münchener Poeten die Tragödien übernehmen; für die sagenkundigen Rheinländer und Schwaben bleiben die Märchen, die epischen Dichtungen. Damit aber die Verschiedenartigkeit der einzelnen Beiträge und deren subjektiver Charakter den einheitlichen Ton des Ganzen und die so kenntliche und feste Farbe des Originals nicht störe, können mehrere zusammenarbeiten, eine Partie die andere prüfen und ergänzen und das im einzelnen fertige Werk zuletzt durch die Hand eines gemeinsamen Herausgebers gehen. Jeder stelle sich dabei offen und entschieden auf seine Vorgänger, benütze, was sie gut gemacht haben, behalte sogar, was er sich nicht besser zu machen getraut. — Im engen Verein mit den Übersetzern sollen die Bearbeiter ans Werk gehen, auch sie auf die überlieferten Vorarbeiten sich stützend, die heutige deutsche Bühne im Auge behaltend. Jede Erfahrung, jeder Name aus der Theaterwelt sei hier willkommen; auch die Mitwirkung verwandter Künste, der Malerei, der Musik werde herangezogen, und der Rat denkender Schauspieler nicht verschmäht, die ihr Naturtrieb oft überraschend richtig führt. Die Arbeit auf diesem Feld, wie in der Übersetzung für den einzelnen zu groß, teile sich hier wie dort nach den Stücken oder nach dem bereits Geleisteten ein: wenn der eine Dramaturg die Tragödien übernimmt, gebe man einem anderen die historischen, dem dritten die römischen Stücke, dem vierten die Lustspiele, dem fünften die Märchen, es ist Raum für viele da, für alle. Die Gelehrten sorgen für zweckmäßige Einleitungen, Anmerkungen, Erklärungen, welche die Übersetzung begleiten. Im Jahr 1864 begehen wir das 300-jährige Jubelfest von Shakespeares Geburt. Wenn bis dahin, nur ein klassisches Lustrum lang, von allen Seiten „mit vereinten Kräften“ ans Werk gegangen wird, kann

Deutschland seinen Shakespeare, neu übersetzt und neu in Scene gesetzt, als Weihgeschenk darbringen und einen deutschen Shakespeareverein der britischen Shakespearegesellschaft zur gemeinsamen Feier ebenbürtig die Hand geben."

Dies war der große, bedeutsame Plan, der ebenso weit als tiefgreifend sich folgerecht aufbaute. Dingelstedt selbst hatte, wie uns Briefe zeigen, verschiedene Persönlichkeiten um Mitarbeit ersucht. — Ein Programm, das diesen Plan entwarf, wurde von der Hoffmannschen Buchhandlung in Stuttgart, die den Verlag übernommen hatte, verschickt.

Dingelstedt sandte einen solchen Druckbogen mit einigen Zeilen an Eduard Devrient[1]) mit der Bitte bald Antwort zu geben, was er bei dem Werke leisten möchte; desgleichen an Mörike[2]), Freiligrath[3]) Hebbel und Herwegh[4]).

---

[1]) Am 22. Mai 1858. Handschrift bei Hans Devrient in Weimar, siehe auch Anhang I der Arbeit.

[2]) Brief vom 24. Mai 1858. Handschrift bei der Autographensammlung Liepmannsohn in Berlin.

[3]) Brief vom 18. Mai 1858, Handschrift unveröffentlicht in Weimar: Goethe und Schillerarchiv. — Auch ihm geht der Druckbogen mit einem Begleitschreiben Dingelstedts zu. „Du sollst.... mittun: ich habe Dir die historischen Stücke zugedacht ...." Der Brief ist nach London gerichtet. Das Programm macht den Plan einer Herausgabe Shakespeares sämtlicher Werke in neuer Übersetzung unter Dingelstedts Redaktion bekannt.

[4]) Brief aus Weimar an Hebbel am Pfingstfeiertag 1858. Bamberg, Briefwechsel ... a. a. O. 2. Bd. S. 48. Er bittet darin Hebbel, da dieser seine Studien und Kopien nach Shakespeare sehr günstig beurteilt habe, sich als Mitarbeiter an der geplanten Übersetzung der Tragödien zu beteiligen. Er wünschte am ersten und nächsten König Lear von ihm übersetzt, erklärt und eingerichtet. Er fährt dann fort: „Zieht Dich Deine Neigung nach anderer Seite, vielleicht zu den römischen oder den englischen Historien, so bezeichne mir selbst Deine Wahl sobald als möglich, damit noch vor Winter die gesamte umfangreiche Aufgabe verteilt werden kann, um dann in regelmäßigem Fortschritt und von allen Seiten zugleich in Angriff genommen zu werden." Vgl. Frankfurter Zeitung, 56. Jahrg. Nr. 310. Erstes Morgenblatt, Mittwoch 8. November 1911 und Frankfurter Ztg. Nr. 311. Erstes Morgenblatt, Donnerstag 9. November 1911: Briefe Dingelstedts an Herwegh. Mitgeteilt von Professor Viktor Fleury (Clermont-Ferrand) u. Marcell Herwegh (Paris). Weimar: 23. Mai 1858. — 2. III. 1859. —

Vermutlich noch an andere, was aber nicht festzustellen war. In Briefen, die Dingelstedt von Hebbel und Freiligrath erhielt, wird wiederholt von den Aufgeforderten gefragt, wie es mit Shakespeare stünde[1]. Aber Dingelstedt hüllte sich immer in Schweigen; seine Antworten sind ausweichend oder nicht vorhanden[2]. Das mutet sonderbar an. Und doch ist eine Erklärung in der Persönlichkeit Dingelstedts selbst leicht zu finden: Dingelstedt fühlte eben in sich den Willen und die Kraft für eine solche Riesenaufgabe. Zunächst Selbstschöpfer, wenn nicht Vollender, so doch erster Gestalter, wenigstens eines Teiles, seines ureigensten, gewaltigen Planes zu sein. Durch seine dramaturgische Tatkraft kam es zustande, daß Weimar, wie bereits gezeigt, anerkannt am würdigsten von ganz Deutschland den 300. Jubeltag der Geburt Shakespeares beging: durch eine erste Gesamtdarstellung der Shakespeareschen Königsdramen.

Schon Schiller hatte vor Jahren die Wichtigkeit der Historien für die deutsche Bühne erkannt. Unter dem 28. November 1797 schrieb er aus Jena an Goethe: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeareschen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun, nach Beendigung Richard III. mit einem wahren Staunen erfüllt . . . Der Mühe wäre es wahrhaftig wert, diese Suite von 8 Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden.“ Am Tage darauf schon antwortete

20. III. 1862. — 16. VII. 1864. — 23. IV. 1866. — 14. V. 1866. — 27. XI. 1866. — 7. XII. 1866. — 14. II. 1867. — 13. III. 1867. — 6. V. 1867 — an Frau Herwegh: 8. IV. 1868. — 26. X. 1869. — Dingelstedt fordert Herwegh fortwährend auf: „Shakespeare zu übersetzen. Es handelt sich vor allem um den Coriolan“. Über die Art und Weise der Übersetzung wird ausführlich gesprochen. Mit Herwegh wurde seitens der Shakespearegesellschaft ein Vertrag zwecks Übersetzung gegen Honorar vereinbart.

[1]) Zusagende Antworten erfolgten am 27. August und 11. September d. Js. und eine aufklärende Anfrage. — Hebbel wünschte am 14. Sept. 1858 Auskunft und wiederholte seine Frage nach Shakespeare am 11. I. 1859. Vgl. Bamberg Briefwechsel . . . a. a. O. 2. Bd. S. 51.

[2]) Z. B. am 19. November 1862 von Freiligrath, Goethe- und Schillerarchiv a. a. O.

Goethe zustimmend: . . . . „Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespeareschen Produktionen Sie anlocken könnte. Da so viel schon vorgearbeitet ist, und man nur zu reinigen und wieder aufs neue genießbar zu machen brauchte, so wäre es ein großer Vorteil[1]." Fast 70 Jahre später wurde durch Dingelstedt Schillers Plan verwirklicht.

Einige allgemeine Bemerkungen über den Rahmen der Bearbeitung seien vorangestellt: Dingelstedt hebt seinen Weimarer Cyklus mit „Richard II." an und läßt den zeitlich früher spielenden „König Johann" fallen[2]). Maßgebend dafür war sicher der Gesichtspunkt, daß durch die Darstellung der Dramen vom 2. bis zum 3. Richard der Kampf der weißen und roten Rose im Mittelpunkt stand, und dieser Kampf dadurch fast ein Drama ist, in dem die einzelnen Stücke Akte sind, und dessen Exposition in Richard II gegeben, dessen erschütternde Katastrophe in „Richard III" veranschaulicht wird. In dieser einzig denkbaren Ansicht begegnen sich Eckhardt und Scholz[3]). Das schwache Drama „Heinrich VIII." hat Dingelstedt nicht bearbeitet. Eckhardt gibt als Grund an: „Auch der größte Dichter sinkt, wenn er einen Augenblick Geschichte und Poesie vergißt und zum Schmeichler werden muß[4]). Einen Strich machte Dingelstedt ebenfalls durch den ersten Teil „Heinrich VI.",[5]) wie Eckhardt meint, weil gerade die hier geschilderte Zeit durch „Schillers Jungfrau von Orléans" in einem ganz anderen Lichte vorschwebt. Scholz ist gegenteiliger Ansicht und glaubt allein „um der Einheit des Ganzen die große für das Gesamtdrama episodische Ablenkung nach Frank-

---

[1]) Vgl. Franz Dingelstedt sämtliche Werke a. a. O. 12. Band. Theater 3. Abt. 4. Bd. Nachschrift S. 482. Und Wilhelm von Scholz-Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur. München u. Leipzig, Georg Müller 1905. Das 5 Königsdrama und seine Uraufführung S. 39–77.

[2]) Vgl. Ludwig Eckhardt: Shakespeares englische Historien auf der Weimarer Bühne, Jahrbuch 1 der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Berlin, 1865. S. 362—391. Und Wilhelm von Scholz a. a. O.

[3]) Vgl. Eckhardt a. a. O, S. 363 und Scholz a. a. O. S. 40.

[4]) Vgl. Eckhardt a. a. O. S. 387.

[5]) Nur wenige Momente wurden wie noch gezeigt wird, in den zweiten Teil des Dramas hinübergenommen.

reich zu ersparen", habe Dingelstedt zu dieser Streichung gegriffen[1]). Der Grund dafür liegt in der Mitte: beide Gesichtspunkte werden maßgebend gewesen sein.

Aus den oben erwähnten gegenübergestellten Sätzen Dingelstedts, in denen er seine Tendenzen für Bühnenbearbeitungen ausspricht, ist mit notwendiger Konsequenz auf das ihm maßgebende Grundprinzip der „Bühnenwirksamkeit" zu schließen, als obersten und Hauptgesichtspunkt, auf den alle Tendenzen hinstreben, gipfelnd in folgenden drei mehr oder weniger scharf umrissenen Normen.

I. Klarheit und Verständlichkeit der Dichtung in Form und Inhalt[2]).

II. Angemessenes Fortschreiten der Handlung.

III. Einheitlich gegliederte Scenengruppen[3]).

Deutlich veranschaulicht wird die Durchführung der unter Norm I zum Begriff gefaßten Bearbeitungsanschauungen in dem 5. und 6. Auftritt des ersten Aktes „Heinrich VI." erster Teil. (Original: Heinrich VI, Zweiter Teil Akt I, Scene 4).

Das Hauptmerkmal dieser Scenen ist im Vergleich zum Original die bedeutende Erweiterung von der Hand des Bearbeiters.

Dingelstedts maßgebende Gründe dafür sind:

1. Verdeutlichung des Charakters der Eleonore.
2. Charakterisierung der Geisterbeschwörer.
3. Benutzung der Scene als genaue Motivierung für den Sturz der Herzogin in der bei Dingelstedt nachfolgenden Fächerscene[4]).

---

[1]) Vgl. Eckhardt a. a. O. S. 377. -- Scholz: a. a. O. S. 68.

[2]) Es soll unter „Form" hier lediglich das sprachliche Element in seinen Bearbeitungen verstanden werden.

[3]) Für jede Norm wird an treffenden Beispielen die Durchführung der Dingelstedtschen Tendenzen gezeigt werden. Alle anderen, zahlreichen Beispiele werden zu der betreffenden Norm gehörig aufgeführt. Eine weitere Ausführung dieser würde nur eine Wiederholung des Gesagten bedeuten.

[4]) Akt I, 7—8 zusammengesetzt aus Teil II Akt I, Scene 2 und Akt II Scene I des Originals.

Die Durchführung dieser drei Punkte, die in dem unter Norm I festgelegten Begriff zusammenfließen, geschieht auf folgende Weise:

Bei Schlegel treten zu Beginn der Geisterbeschwörung 4 Gestalten auf, die von Dingelstedt aus Gründen der Personenersparnis auf zwei gestrichen sind. Eleonore erscheint auf dem Balkon als Zuschauerin. Nach Verrichtung der gehörigen Ceremonien steigt der Geist herauf; einer der Beschwörer legt ihm die von Eleonore auf einem Zettel niedergeschriebenen Fragen vor. Der Geist antwortet; nach Beantwortung der dritten Frage verschwindet er, im gleichen Augenblick erscheinen York und Buckingham mit Wachen, die Beschwörer festgenommen, lassen die Zettel fallen, Buckingham erkennt die Handschrift, entdeckt die Herzogin, und beide beschließen sofort den König von ihrem Fange zu benachrichtigen. Die Meldung überbringt in Gegenwart Glosters Buckingham Akt II, Scene 1 bei Schlegel. Infolge dieser Meldung erfolgt Eleonores Verhaft und Sturz.

Dingelstedt genügte diese Kürze durchaus nicht. Zu Beginn des erwähnten 5. Auftrittes ist Eleonore allein und verrät in einem kurzen Monolog ihre Gedanken, die den Thron in Besitz nehmen möchten. — Sie fragt dann nach den bestellten Leuten; die beiden Beschwörer erscheinen; schon im Gruß „der Himmel segne Eure Majestät" deuten sie auf die Gedanken, die die Herzogin im Inneren bewegen, offen hin, Anspielungen, die im Laufe der Scene sich wiederholen, im ersten Augenblick Eleonore erschrecken, aber dann von ihr unwidersprochen bleiben. Hume und Bessie, die Beschwörer, geben eine ausführliche Schilderung der Geisternacht mit ihren grausigen Schrecken, den Zweck verfolgend, ihre Mühe und Arbeit in hellstes Licht zu rücken. Eleonore verlangt ihre Fragezettel zurück; nach kurzem Zögern erzählt Bessie, die Handschrift habe verbrannt werden müssen. Eleonore atmet erleichtert auf, sie verlangt die Antworten, die Beschwörer zögern damit, bis ihnen die Herzogin Geld gegeben hat. Die drei Antworten werden verlesen. Eleonore glaubt das günstigste für sich erfahren zu haben aus der Antwort: „Der Herzog lebt, so Heinrich

einst entsetzt . . .“ Sie entläßt beide; die Herzogin geht ab, die Beschwörer bleiben zurück. Aus ihrer Unterhaltung erfährt man, daß der Fragezettel Eleonores nicht verbrannt ist, daß vielmehr beide damit ihr Geschäft machen wollen, zumal die Herzogin so geizig gewesen und ihnen nur 50 Kronen für ihr Mühen gab. „Wir nehmen Geld von beiden Seiten“; die Beschwörer wollen zu Suffolk oder dem Kardinal, ihnen den Zettel aushändigen und so Rache an der Herzogin nehmen. — Nachdem im 8. Auftritt des gleichen Aktes der bekannte Fächerstreit vor sich gegangen, tritt unvermutet Suffolk hervor und klagt auf Grund des bewußten Zettels Eleonore als Hexe an. Das ist der Gang der Handlung bei Schlegel und Dingelstedt.

Ohne zunächst Shakespeare, den Dichter, hier heranzuziehen, ist klar, daß durch die Ausarbeitung Dingelstedts die Handlung bedeutend gewonnen, und das Prinzip der Bühnenwirkung wie überall bei Dingelstedt, so auch hier zur Geltung kommt. Die vorhin aufgeführten Punkte sind im Laufe der beiden Scenen durchgeführt. Eleonores Charakter in seiner Hoheit und Herrschaft, durchglüht von dem Wollen, den Herrscherthron zu erlangen, ist in dem ganzen Dialog verdeutlicht, klarer gezeichnet, durch die Ausführlichkeit der Scene verständlicher geworden.

Die Geisterbeschwörer werden von Dingelstedt deshalb scharf charackterisiert, weil ihm daran liegt, jeden Charakter im Interesse einer deutlichen Klarheit und Verständlichkeit der Handlung fest umrissen zu gestalten. Für jedes Drama nicht nur ein Recht, sondern eine Forderung an den Dichter. Die eingeflochtene Nebenhandlung, daß Hume und Bessie die Verräter Eleonores an Suffolk werden, dient ihm wieder als Mittel zur Durchführung seiner Anschauung. Fraglos: die spätere, plötzliche Anklage Suffolks in Gegenwart der Herzogin nach dem Fächerauftritt ist wieder weit bühnenwirksamer als Bukinghams Botenmeldung an den König, in dessen Gegenwart sich unter anderen zwar Gloster, nicht aber seine Frau, die Schuldige, befindet. Auch ist in diesen Scenen durch die Form des 5füßigen Jambus die Sprache klarer und flüssiger als in der Scene

bei Schlegel. Kurz: die Durchführung seiner Absichten gelang dem Bearbeiter durchaus. Klarheit und Verständlichkeit der Dichtung in Form und Inhalt ist in höchstem Maße vorhanden, leider, und das ist des Bearbeiters häufiger Fehler, auch in dieser Scene unter Anwendung von Mitteln, die den Dichter Shakespeare bisweilen mit Füßen treten, den Bearbeiter dagegen zum Dichter erheben! Das aber geht über die Grenzen eines Bearbeiters hinaus!

Kilian wie auch Oechelhäuser können auf Grund ihrer Darlegungen über eine Bearbeitung Heinrichs VI, jeder von ihnen hat eine eigene geschaffen nicht herangezogen werden[1]). Beide streichen die Geisterbeschwörungsscene ganz. Oechelhäuser streicht vollständig die vorangehende Unterredung der Herzogin mit Gloster, ihre Verurteilung und Bestrafung und läßt die Herzogin handelnd nur in ihren Beziehungen zur Königin Margaretha auftreten. Kilian beleuchtet den Sturz der Herzogin auch nur schwach. Für beide Bearbeiter waren aber auch weit mehr Striche erforderlich als für Dingelstedt, weil bei jenen aus dem dreiteiligen Heinrich VI bei Shakespeare ein einziges Drama zusammengestrichen wird, mit der Begründung, daß eine Zweiteilung des ganzen Heinrich zu wenig Handlung böte, und zwei Dramen sicherlich in ihrer Bühnenwirksamkeit gefährdet würden. Auch Scholz[2]), Henneberger[3]) und Eckhardt[4]) tun dieser Scenen kritisch keine Erwähnung. Nach den Urteilen jedoch, die alle hier erwähnten Persönlichkeiten über die Dingelstedtsche Bearbeitungsweise fällen, würden sich mit Ausnahme Eckhardts alle anderen ausgesprochenem Urteile anschließen, dessen weitere Begründung nach Behandlung der Normen gegeben wird.

[1]) Eugen Kilian: Die Königsdramen auf der Karlsruher Bühne. Mit besonderer Berücksichtigung der Einrichtungen von „Heinrich V“ und Heinrich VI. Jahrbuch der deutschen Shakespearegeses. Nr. 28 S. 111-156. S. 136. — Wilhelm Oechelhäuser: König Heinrich VI in ein Stück zusammengezogen und für die Bühne bearbeitet. Jahrb. der deutschen Shakespeares. S. 292—309. S. 297.

[2]) Scholz a. a. O. S. 39—77.

[3]) Henneberger in den Grenzboten 1864 2. Bd. 23. Jahrg. Die Shakespeareaufführungen zum Shakespearefest in Weimar S. 256—270.

[4]) Eckhardt a. a. O. S. 377.

Für diese erste Norm sei noch ein treffendes Beispiel angeführt, das in einem Moment dem vorigen ähnlich ist, aber sonst andere Gründe des Bearbeiters für die scenische Formulierung zu erkennen gibt.

Es handelt sich um die erste Scene des II. Aktes „Heinrichs V“, und zwar um eine, wenige Ausdrücke ausgenommen, neugeschaffene. Gründe für diese Neuschaffung waren:

1. die rückwirkende Motivierung des Falles von Harfleur.
2. Das Ausmalen der Zeitstimmung durch die handelnden Personen.
3. Charakteristik Heinrichs V.
4. Charakteristik König Karls und Motivierung seines Zustandes im darauf folgenden Auftritt.

Im Vergleich mit dem vorher angeführten Beispiele finden sich für die Neuschaffung dieser Scene drei neue Gründe. Während im vorigen Beispiel Punkt 1 und 2 auf die gegenwärtige Scenenhandlung abzielten, und nur Punkt 3 auf das Kommende hinwies, auch da wieder auf eine Handlung, deutet hier Punkt 1 überhaupt rückwärts und zwar auf eine geschehene Handlung. Punkt 2 beschäftigt sich mit der gegenwärtigen Handlung; Punkt 3 gibt Heinrichs V. Charakteristik, Punkt 4 die König Karls, einer erst kommenden Person und motiviert dessen interessanten Auftritt der nächsten Scene.

Alle 4 maßgebenden Gründe sind auch hier wieder trotz aller Knappheit treffend durchgeführt. Harfleurs Fall wird gleich am Eingang der Scene Erwähnung getan. Dadurch wird die Streichung von Scene 1—3, Akt III des Originals (Scenen vor Harfleur) ersetzt [1]. Die erregten Worte des Connetable und des Dauphin zeichnen die ganze Stimmung der Zeit: das aufgebrachte Frankreich, das sich am Ende seiner Kraft sieht, keine Möglichkeit kennt sich zu retten, obwohl der Dauphin, die Herzöge, alles tun möchten, um sich gegen den Feind zu wehren, aber wegen des kranken Königs nicht können. Dann die treffende Charakterisierung

[1]) Vgl. für diese und alle angegebenen scenischen Bezeichnungen des Originals und der Dingelstedtschen Bearbeitung die später folgenden Scenarien.

Heinrichs V., die hier kurz gegeben, ausgezeichnet in die Stimmung paßt:

Mit welcher Würd' er Eure Botschaft hörte,
Wie ruhig er erwiderte, zugleich
Wie schrecklich in entschloßner Festigkeit, —
Ihr würdet inne, daß sein vorig' Wesen
Nur eines Brutus Außenseite war,
Vernunft in das Gewand der Torheit hüllend. —

Endlich die vollständig neue Charakteristik Heinrichs.

Connetable.

Wie geht's dem König heut'?

Dauphin:

Der Anfall ist
Vorbei, sechs Tage lang hat er gewährt.
Besinnungslos, im Starrkrampf lag der König;
Erschloß er ja einmal die hohlen Augen,
So sah der Irrsinn grauenvoll hervor,
Und Töne, herzzerreißend, markerschütternd,
Entrangen sich den schaumbedeckten Lippen,
Daß seiner Ärzte, seiner Diener Schar
Sich Schreckensbleich im fernsten Winkel barg.
Nun ist er aufgewacht, allein so matt,
Daß niemand mit Geschäften wagt zu nah'n!

Auch aus diesem Beispiel ist erkenntlich, wie wichtig dem Bearbeiter Klarheit und Verständlichkeit der Dichtung ist. Er scheut sich nicht zur Erfüllung dieses Zweckes eine fast ganz neue Scene zu schreiben. Die Rückdeutung auf Harfleurs Fall war nötig, weil der Sieg der Engländer Erwähnung finden mußte. Das Nebeneinanderstellen der Charaktere Heinrichs V. und Karls geschah mit feiner Kunst, so daß die Charaktere in ihren Gegensätzen deutlich dem Hörer vor Augen treten. Durch die Zeichnung des kranken Karl wurde gleichzeitig eine feste Vorstellung erweckt von seinem Aussehen, und der Auftritt der kläglichen Königsgestalt in der folgenden Scene beim Hörer schonsam vorbereitet.

Über der Scene steht wieder als Grundprinzip: Bühnenwirksamkeit. Die ganze Versammlung aufgeregt, durcheinanderredend, bis Orléans losbricht; der Hohn des Dauphin, der Engländer Haß der Herzöge steigert sich von Zeile zu Zeile.

Grandpré's Charakteristik Heinrichs, des Dauphins Erzählung von seines Vaters Krankheit, das plötzliche Erscheinen des Königs — diese wie Leuchtfeuer schnell aufblitzenden Momente, aus denen sich die Scene zusammensetzt, sind im höchsten Grade wieder bühnenwirksam. Natürlich: die Neuschaffung der Scene die sich hätte vermeiden lassen, es sei auf Kilians Einrichtung verwiesen, deren Scenarium in später folgender Tabelle übrigens vermerkt ist, ging wieder über die Rechte eines Bearbeiters hinaus. Davon später ein weiteres.

Kilian erläutert seine Bearbeitung Heinrichs V. selbst und schreibt über den Anfang des 2. Aktes[1]): „Der zweite Akt beginnt mit der Scene am französischen Hofe (Akt II, 4. Scene des Originals), die von wenigen Einzelheiten abgesehen, unverändert bleibt. Wenn die Rolle Karls VI, wie es in Karlsruhe geschah, in den Händen eines tüchtigen Charakterspielers liegt (Wilhelm Wassermann) kann die dichterisch ziemlich farblos gehaltene Gestalt des Königs durch Hervorhebung eines gewissen träumerisch-grübelnden Wesens, immerhin einiges charakteristische Gepräge erhalten.“ Kilian hat mit seiner Ausführung zwar Recht, doch ist es gar keine Frage, daß das Auftreten des Königs durch die Erzählung von seiner Nervenkrankheit besser motiviert ist, und die Gestalt von vornherein glaubhafter wirkt. Dingelstedt gibt eben ein ganz klares Bild von diesem Charakter und macht ihn durchaus verständlich, weil ihm Klarheit der Dichtung eine Hauptforderung ist. Schon hier sei hingedeutet, daß dieses einer jener Punkte ist, über den Dingelstedt und der moderne Dramaturg durchaus entgegengesetzte Meinungen haben[2]).

---

[1]) Vgl. Jahrbuch 28 der deutchen Shakespearegesellschaft a. a. O, S. 122. — Scholz, Henneberger, Eckhardt äußern sich auch über diese Scene nicht kritisch. Es trifft sonst für diese Scene als Bearbeitung beurteilt, das bereits kurz Gesagte zu.

[2]) Ganz ähnliche Beispiele finden sich: Richard II Akt I, 1, 2, 3. — Akt III, 2! — Akt III, 3 — Akt IV, 2! — Akt V, 2, 3. Heinrich IV, Erster Teil: Akt I, 1 — Akt I, 2 — Akt I, 3! — Akt III, 2 — Akt IV, 1 Akt IV, 3! — Heinrich IV, Zweiter Teil: Akt I, 1! Akt I, 3 — Akt II, 1 — Akt II, 4 — Akt III, 1 — Akt V, 2 —

Für Norm 2, „angemessenes Fortschreiten der Handlung", sei gleichfalls ein treffendes Beispiel angeführt: Heinrich VI., Erster Teil Akt I, 7. u. 8. Auftritt.

Durch 6 Momente steigert Dingelstedt den Gang der Handlung wirksam:

1. Margarethas und Suffolks Unterredung.
2. Den Streit zwischen Gloster und Kardinal.
3. Die Einreichung einer Anklageschrift von Suffolk an den König.
4. Die daraus entspringende Anschuldigung Glosters.
5. Die Verhaftung Eleonores.
6. Glosters Bekenntnis am Schluß des Aktes.

Beide Auftritte sind aus Heinrich VI., Teil II Akt I, 3 und Teil II Akt II, 1 des Originales zusammengeschweißt. Alle 6 angeführten Momente sind ihrem Kern nach im Original vorhanden. Der Bearbeiter hat sie wesentlich erweitert, neu ausgebildet; durch die schnelle Aufeinanderfolge dieser 6 Momente wird der Fortschritt der Handlung bedeutend gesteigert; beide Auftritte erheben sich zu einem dramatischen Akt im Gefüge des Dramas.

Die Scenen nehmen ihren Vorgang in einer Halle des Londoner Palastes. Supplikanten erwarten den Lordprotektor Gloster. Suffolk erscheint statt seiner mit Margaretha und erhält von einem Bittsteller versehentlich eine Anklageschrift. Nach Vertreibung dieser Leute durch einen Pagen bleiben Suffolk und Margaretha allein auf der Scene. Diese Unterredung hat Dingelstedt durch die Ausgestaltung des zwischen beiden bestehenden Liebesverhältnisses erweitert. Trotz dieser Maßnahme wird kein Stillstand in die Handlung gebracht; es ist nur ein scheinbares Verweilen. Durch die Erweiterung des Dialogs, in dem wir auch eine Andeutung erhalten, daß

Heinrich V: Akt I, 1 — Akt III, 2 — Akt III, 4 — Akt III, 5 — Akt V, 2! — Heinrich VI, Erster Teil: Akt I, 1! — Akt I, 7 — Akt II, 1 — Akt II, 3 — Akt III, 4 — Akt IV, 2 — Akt IV, 4 Heinrich VI, Zweiter Teil: Akt I, 3 — Akt II, 3 — Akt II, 6 — Akt II, 8 — Akt III, 1 — Akt III, 3 — Akt III, 6 — Akt IV, 3 — Akt IV, 4 — Akt IV, 5 — Akt V, 2 — Akt V, 3 —. Richard III: Akt II, 13 — Akt III, 1 — Akt IV, 8 — Akt V, 9 — Sturm (Zweite Bearbeitung): Akt I, 2 — Akt III, 1 — Akt IV, 1 —.

Suffolk die Fragezettel Eleonores in seinem Besitz hat, wächst die Spannung; der Gang der Handlung wird wieder gesteigert. Die Liebeserklärung Suffolks an Margaretha, die durch die Ankunft des Königs unterbrochen wird, bringt weiteren Fluß in den Auftritt. Des Königs Erwähnung, daß nur Gloster Jagdglück gehabt habe, läßt einen Streit zwischen diesem und dem Kardinal entstehen, in den sich Suffolk auf der Königin Wink, auch Warwick und Salisbury einmischen. Hier hat Dingelstedt eine schnell aufeinander folgende Wechselrede geschaffen und durch die scheinbare Aussöhnung der beiden Gegner eine höchst abwechslungsreiche Handlung erzielt. Suffolk will jetzt seine Klageschrift auf Hochverrat dem Könige überreichen. Gloster fordert jedoch diese für sich als des Reiches Protektor. Da greift Margaretha ein; Suffolk steht ihr bei und in erregten Worten, denen der Kardinal und York beistimmen, wird Gloster angeschuldigt:

Margaretha:

Habt ihr nicht Ämter hier, in Frankreichs Städte
Verkauft, den eig'nen Säckel anzufüllen?
Wenns' so erwiesen wäre wie bekannt,
So lieft ihr bald wohl ohne Kopf umher."

Damit ist der Höhepunkt der Anklagen erreicht; Gloster, wie betäubt, seiner Erregung kaum Meister, verläßt die Halle. Margaretha will darin das Bewußtsein seiner Schuld erblicken, da tritt Eleonore hervor und weist mit knappen Worten darauf hin, daß nur die Entrüstung ihren edlen Mann bestimmt habe, die Anwesenden zu verlassen. Margaretha läßt darauf wie unabsichtlich ihren Fächer fallen; alle Lords springen hinzu. Aber die Königin verlangt den Dienst von Eleonore, der ersten Dame des Hofes, wie es Sitte sei. Diese weigert sich und bietet nach erneuter Aufforderung ihren eigenen Fächer an mit den Worten:

„Der Eure ist zu schlecht, ihn aufzuheben."

Den Fächer der Königin stößt sie bei Seite[1]). Margaretha,

[1]) Die Fächerscene ist von Dingelstedt so umgearbeitet worden: Die Ohrfeige, im Original vorgeschrieben, fällt weg aus Gründen der Darstellungsunmöglichkeit mit Rücksicht auf eine sehr mögliche lächerliche Wirkung.

hoch empört, ruft Suffolk zu Hilfe und im Augenblick, da Eleonore noch in Hoheit dasteht, mit dem Bewußtsein ihre Feindin tief gekränkt zu haben, klagt Suffolk sie als Hexe an; alles ist bestürzt. Der Kardinal erinnert an die Jungfrau von Orléans und weist dadurch auf Heinrich VI. erster Teil des Originals zurück. Suffolk zeigt als Wahrheitsbeweis die bewußten Fragezettel, Eleonore wird abgeführt. Da erscheint Gloster nichts ahnend. Margaretha schleudert ihm ins Gesicht, was geschehen. Er will zusammenbrechen. Aber an seinem Stab, „dem Sinnbild seines Amtes" richtet er sich wieder auf und sagt sich los von seiner schuldigen Gattin:

„Ich stoße sie aus meinem Bett und Haus,
Mit tiefem Schmerz, doch fest entschlossen aus.
Das aber trifft mein Recht nicht und mein Amt;
Sie halt' ich fest. Wenn Ihr mein Weib verdammt,
Mich müßt Ihr frei von jeglichem Verbrechen
An meinem Land, an meinem König sprechen!"

Dingelstedt hat hier zwei sehr bühnenwirksame Auftritte geschaffen. Vom Eintritt des aufgestellten dritten Punktes bis zum Schluß des ganzen Aktes beginnt ein förmliches Sichüberstürzen der Ereignisse; der Hörer kommt kaum zu einem Atemzuge; fest gehalten von der dramatischen Spannung, läßt sie ihn nicht los bis zum Fallen des Vorhangs! Das war die Wirkung, auf die Dingelstedt abzielte, Handlung, immer Handlung. Stillstand und doch Fortschritt. Er hat die eingangs angegebenen Momente im Laufe dieser Scenen geschickt eingeflochten, genial herausgearbeitet, und mit dem scharfen Blick des Dramaturgen, dem alles Bühnenwirksame geradezu in die Augen springt, hier wieder seine ganze Kunst gezeigt. Wie er den Fortschritt der Handlung, eine seiner Hauptforderungen, kraftvoll gestaltet, zeigte das angeführte Beispiel deutlich.

Aus welchen Scenen des Originals beide Auftritte zusammengeschweißt worden sind, war bereits gesagt; im übrigen sei auf die Tabelle verwiesen. Die 3. Scene des ersten Aktes, Teil I des Originals ist fast ganz verwertet worden. Kürzungen finden sich nur in der Unterredung

zwischen Suffolk und Margaretha und dem Strich der Hochverratsverhandlung Peters und Horners vor dem König und Gloster. Die erste Scene des zweiten Aufzuges, Teil II, Heinrichs VI, wurde nur wenig von Dingelstedt verwertet. Der Handlungsort „St. Albans" fällt in seiner Bearbeitung vollständig fort. Übernommen wurde der Anfang der Scene, also hauptsächlich der Streit zwischen Gloster und dem Cardinal und der Schluß nach der Botenmeldung Bukinghams, mithin Glosters Treubekenntnis [1]).

Für diese zweite Norm sei ebenfalls noch ein Beispiel angeführt: Heinrich VI, Zweiter Teil, Akt III, 4—6, und zwar aus dem Grunde, weil diese Scenen mit Ausnahme des Schlusses im 6. Auftritt und auch da mit Änderungen vollständig neu geschaffen sind [2]), mithin wesentlich neue Gesichspunkte von Dingelstedt zu Grunde gelegt werden, den Gang der Handlung zu fördern und die Scenen dadurch bühnenwirksam werden zu lassen.

Folgende Momente bilden die Stützpunkte, auf denen die Handlung ruht:

1. die Unterredung Margarethas mit ihrem Sohn.
2. der Monolog Margarethas.
3. die Hereinziehung des Volkes.
4. die Mitteilung von Eduards Heirat an Warwick.

Die Scenen spielen an der Seeküste bei Dover und sollen einen Ersatz bieten für die gestrichene dritte Scene des dritten Aktes Heinrichs VI. Dritter Teil des Originals, die in Frankreich am Hofe Ludwigs ihren Verlauf nimmt in Gegenwart Margarethas und Warwick, letzterer die Brautwerbung an Prinzessin Bona überbringend. Der Schluß dieser Scene, nach der Botenmeldung von der Heirat Eduards mit Lady Grey, ist, was die Warwick-Margaretha-

---

[1]) Auch dieser Scenen Dingelstedts tun die in unserer Abhandlung unter Norm 1 erwähnten Bearbeiter und Kritiker keine Erwähnung.

[2]) Übernommen aus Teil III des Originals ist Scene 3 des dritten Aktes, aber erst von dem Augenblick an, als Warwick auf Margarethas Seite tritt. Von Dingelstedt ist außerdem die Änderung getroffen worden, daß sie Warwick ihren Sohn als Gatten seiner Tochter anbietet im Gegensatz zum Original.

Handlung anbetrifft, analog dem Schlusse der letzten hier anzuführenden 6. Scene.

Margaretha befindet sich in Gegenwart ihres Sohnes an der Meeresküste, Warwicks Rückkunft aus Frankreich erwartend. Frohe Hoffnung, die der Prinz nicht zu teilen vermag, erfüllt sie. Durch die Ausmalung der Seelenstimmungen beider, vor allem durch das geheimnisvolle Wesen, das Margaretha ihrem Sohne gegenüber zur Schau trägt, hervorgerufen, durchweht diese Scene ein ganz eigenartiger Schauer, eine eigenartige Tonfärbung, zur Steigerung der Handlung viel beitragend. Antwort gibt Margarethe dem Prinzen nicht auf seine Frage, was denn geschehen wäre. Sie heißt ihn abwarten und bittet ihn nur um die Erlaubnis, über seine Hand zum Heile seines gefangenen Vaters verfügen zu dürfen. Er bejaht. Sie heißt ihn darauf sich in der Fischerhütte am Strande verborgen zu halten; bis sie ihn rufen lasse[1]). Margaretha bleibt allein. Ihre Gedanken schweifen zurück; sie denkt mit Trauer an ihres Suffolks Liebe, an ihre erste Ankunft auf Englands Boden; alle die festlichen Stunden des feierlichen Empfanges ziehen an ihren Augen vorüber. Dingelstedt läßt hier die Handlung stillstehen mit vollster Absicht. Ihm kam es darauf an, nur reflektierende Momente in diesem Monolog zu entwickeln und diese lebenskräftig zu gestalten, durch die Erinnerung Margarethas an ihren einstigen stolzen Einzug, und den Gegensatz des Jetzt: Die Verbannte und Verlassene! In diesem ganzen Auftritt Ruhe, Resignation. Und doch förderte der Dramaturg dadurch wieder den Gang der Handlung, also: wieder nur ein scheinbarer Stillstand. Dingelstedt wollte den Gegensatz zur folgenden Scene mit ihrem ganz anderen Stimmungscharakter herausarbeiten, dadurch die Wirkung beider Scenen steigernd. Das gelang ihm vollständig.

Im letzten Auftritt wird durch die Hereinziehung des Volkes der hochdramatische Akt der Mitteilung Margarethas von Eduards Heirat bedeutend gesteigert. Die Anteilnahme des Volkes bei der Rückkunft Warwicks, bei der Begegnung

[1]) Übrigens eine recht ungeschickte Abgangsmotivierung. Es ist kein Grund vorhanden, daß der Prinz Warwick nicht mit empfängt.

mit Margaretha, und sein Spiel, als Warwick die Briefe öffnet und die Worte ausstößt: „Mit Lady Grey — Verlobung — Hochzeit — Krönung — Ich bin des Todes, bin entehrt", brachte schnellströmenden Fluß in die Handlung. Die nun folgende Aussöhnung, der Ehepakt zwischen dem Prinzen und Warwicks Tochter und der Aufbruch nach London waren hier keine neuen Momente, sondern stammten, wie erwähnt, aus dem Original. Nur hat auch hier Dingelstedt das Vorhandene mit Rücksicht auf die Handlung stärker herausgearbeitet durch die flüssigere Sprache und weitere Ausführung.

Der Inhalt dieser Scene wird von Kilian und Oechelhäuser in ihren Bearbeitungen nur flüchtig berührt. Beide beginnen ihren 5. Akt mit der Scene am Hofe Eduards IV. (Original Dritter Teil, 4 Akt, 1). Ein Bote meldet Frankreichs Rüstung gegen Eduard und Graf Warwicks Bündnis mit Margaretha. Diese nur kurze Behandlung des Stoffes erhellt die schon erwähnte Tatsache, daß beide Bearbeiter den dreiteiligen Heinrich VI. des Originals in einem Teil zusammenfassen [1]). Wir kommen zu Norm 3: „Einheitlich gegliederte Scenengruppen."

---

[1]) Vgl. Kilian: Jahrbuch 28 der deutschen Shakespeare-Gesellschaft a. a. O. S. 151 und 152. Vgl. Oechelhäuser, Jahrbuch 5 S. 300 a. a. O. — Kritiker wie Scholz, Henneberger und Eckhardt tun auch dieser Scene kritisch keine Erwähnung. Beispiele, die für Norm 2 in Betracht kommen: Richard II: Akt I. 1 — Akt I, 2 — Akt II, 2 — Akt II, 3 — Akt III, 4 — Akt IV, 1 — Akt IV, 2 — Akt IV, 3 — Akt V, 2 — Akt V, 3 — Akt V, 4 — Heinrich IV, Erster Teil: Akt I, 2 — Akt I, 3 — Akt II, 1 — Akt II, 3 — Akt II, 4 — Akt III, 2 — Akt V, 1 — Heinrich IV, Zweiter Teil: Akt I, 1 — Akt I, 2 — Akt II, 1 — Akt II, 3 — Akt IV, 1! — Akt IV, 2 — Akt IV, 3 — Akt IV, 4 — Akt V. 1 —. Heinrich V: Akt I, 1 — Akt I, 2 — Akt II,4 — Akt II, 5 — Akt II, 6 — Akt III, 2 — Akt III, 4 — Akt III, 5 — Akt V, 2 — Akt V, 4 — Heinrich VI, Erster Teil: Akt I, 1 — Akt I, 2 -- Akt II, 2 — Akt III, 3 — Akt IV, 1 — Akt IV. 4 — Akt V, 1 — Akt V, 2 — Akt V, 3 — Heinrich VI, Zweiter Teil: Akt I, 3 — Akt, II, 1 — Akt II, 2 -- Akt II, 3 — Akt II, 6 — Akt IV, 1 — Akt V, 2 — Richard III: Akt II, 9 — Akt II, 10 — Akt II, 11 — (Strich des dritten Aktes, 3 und 5 und 6 und IV. Aktes, 5 des Originals), Akt IV, 1 — Akt IV, 8 — Akt IV, 9 — Akt V, 1 — Wintermärchen: (Strich von

Das Streben einheitlich gegliederte Scenengruppen zu schaffen, ist ein Bearbeitungsmittel, das Dingelstedt mit Recht anwendet; ein Mittel, das heute von Dramaturgen noch sehr geschätzt wird und das, mit einigermaßen Verständnis und Geschicklichkeit behandelt, stets eine befriedigende Lösung des Problems bieten wird. Dingelstedt war sich der wirtschaftlichen Notwendigkeit dieses Mittels durchaus bewußt. Die Münchner Shakespearebühne in gutem Sinne war damals noch nicht erfunden, die häufigen Verwandlungen, die Shakespeare, immer mit der Bühne seiner Zeit rechnend, sorglos bewerkstelligte, mußten beseitigt, für mehrere Scenen, deren Handlung an den verschiedensten Orten spielte, mußte ein einheitliches Bühnenbild geschaffen werden. Dingelstedt wußte genau, wie störend im Laufe eines Stückes häufige Verwandlungen waren, wie diese selbst bei starken Dramen deren Wirksamkeit beeinträchtigen. Auch hier galt ihm wie für die Durchführung seiner von uns in den 3 Normen festgelegten Tendenzen als oberstes Gesetz: die Bühnenwirksamkeit.

Sie ist ihm Ausgangspunkt und Endzweck seiner Bearbeitungen.

Die Idee: Auftritte mit verschiedenen Bühnenbildern auf möglichst ein einziges zu reduzieren, ist von Dingelstedt am häufigsten angewendet und am tiefsten ausgebeutet worden in den Schlachtscenen, deren Schauplatz bei Shakespeare konstant im Wechsel begriffen ist. Der ganze IV. Akt Heinrichs V. bietet so das Schlachtbild von Azincourt, in dessen Rahmen sich sämtliche Kämpfe bis znm Siege Heinrichs abspielen. Der Bearbeiter läßt Akt IV, Scene 4. 5, 6, 7, 8 des Originals mit ihren 5 verschiedenen Bühnenbildern in ein einziges zusammenfließen.

Die Scenen des Originals, die sich auf 5 verschiedenen Schauplätzen abspielen:

1. das Schlachtfeld: Kampfgetümmel, französischer Soldat, Pistol, Bursche.

Akt I, 1) — Akt II (Schluß) — Strich des Aktes III, 3. Scene des Originals. Sturm (Zweite Bearbeitung): Akt I, 1 — Akt I, 2 — Akt II, 1 — Akt IV, 1 —.

2. Getümmel: der Dauphin, Orléans, Bourbon, Connetable . . . .

3. König Heinrich, Exeter und andere.

4. Fluellen und Gower.

5. Vor König Heinrichs Zelt,

sind von Dingelstedt folgendermaßen zusammengezogen und verarbeitet worden: Der Vorhang geht auf. Über die Bühne eilen in voller Flucht Soldaten. Orléans, Dauphin, Bourbon kommen in wilder Verzweiflung gestürzt. Der Connetable erscheint und fordert auf ihm zu folgen. Dauphin und Orléans zögern; dann ihm nach, in das Gefecht zurück. Es folgt die erste Scene des Originals: Pistol hat Lefer gefangen genommen und treibt ihn vor sich her. Darauf der Auftritt zwischen Fluellen und dem Pagen, endlich erscheint König Heinrich mit seinem Gefolge, später der Abgesandte Frankreichs, Heinrich den Sieg zuerkennend. Der Verlauf ist nun wie im Original; der Inhalt des fünften Bildes ist in die letzte Scene dem Auftritt König Heinrichs hineingezogen worden.

Durch die Umstellung der einzelnen Scenen des Originals, die zeitlich möglich war, hatte Dingelstedt eine glatte Abwicklung der Handlung geschaffen: Im ganzen, einen Akt, der durch seine geschickte Dramaturgie sich wieder höchst bühnenwirksam gestaltete. Der Auftritt zwischen Fluellen und dem Pagen wurde im Interesse der Handlung ohne Schaden gekürzt, aus gleichem Grunde die im Original sehr ausgedehnte Nebenepisode zwischen Williams und dem König.

Auch hier hat Dingelstedt seine theoretisch aufgestellten Bearbeitungssätze praktisch sehr geschickt durchgeführt und sich dabei durchaus auf den für einen Bearbeiter berechtigten Bahnen bewegt. Seine von uns zur Norm erhobene Tendenz, einheitlich gegliederte Scenengruppen zu schaffen, ist von allen seinen Grundanschauungen bezüglich der Bearbeitungsfrage von Dichterwerken diejenige, deren Beurteilung verhältnismäßig einfach ist. Es wurde bereits von der Notwendigkeit einer solchen Scenenzusammenziehung zu einem Bühnenbilde gesprochen und deren Wichtigkeit

bei Shakespeare für die Bühnenwirksamkeit berührt. Es kann das Gesagte dahin ergänzt werden, daß jede bühnentechnische Vereinfachung Shakespeares auf dieser Linie durchaus wünschenswert ist. Dadurch gewinnt das ganze Dichterwerk in seiner Aufführungsfähigkeit und Wirkungskraft. Alle Verwandlungspausen zerstreuen nur die Konzentration des Zuschauers; kaum hat eine Verwandlung begonnen, ist sie zu Ende, und dem Zuschauer gibt die Aufführung in Brocken, was sie ihm als Ganzes geben sollte. Das angeführte Beispiel zeigte, wie Dingelstedt hier ein Ganzes formte, veranschaulichend, auf welche Weise die alte Shakespearesbühne modernisiert, neu geschaffen und das, was früher ein Ganzes in der Aufführung bildete, hier wieder, soweit es eben möglich war, als Ganzes gegeben wurde. Kilian[1]) hat deswegen auch das einheitliche Bühnenbild für diese Scenen des Originals in seiner Neubearbeitung beibehalten, wenn er auch für diesen Akt, wie aus dem Scenarium ersichtlich, eine andere Einteilung wählte[2]).

Die Scenarien.

Schlegel.

Richard II.

Akt I:

1. Zimmer im Palast.
2. Zimmer beim Herzog von Lanlaster.
3. bei Coventry.

Akt II:

1. Coventry Zimmer.

Dingelstedt.

Richard II.

Akt I:

1. Zimmer im Palast. (0 : I, 1)[3]).
2. Zimmer beim Herzog von Lancaster (0 : I, 2).
3. bei Coventry (0 : I, 3).

Akt II[4]):

1 und 2. London, Zimmer im Elyhaus (0 : II, 2).

---

[1]) Vgl. Eugen Kilian: a. a. O. Reclam Bühnenshakespeare Bd. 11 S. 64. — Die Pistolscene ist im IV. Akte gestrichen.

[2]) Ähnliche Beispiele für Norm 3: Heinrich IV, Zweiter Teil: Akt II, 1 — Akt II, 2 — Akt IV, 1 — Akt IV, 2 — Akt V, 1 —. Heinrich V.: Akt III, 1 — Akt II, 1 — Akt II, 2 — Akt II, 3 —. Heinrich VI. Erster Teil: Akt I, 5 — Akt I, 8 — Akt II, 1 -- Akt IV, 4 -- Akt V, 1 — Akt V, 2 — Akt V, 3 —. Heinrich VI, Zweiter Teil: Akt II, letzte Verwandlung. — Akt IV, 3 — Akt V, 1 — Akt, V, 2 —. Richard III: Akt I (1—6) — Akt II, (9—14) Akt III, (1—4) — Akt III, (5—8) -- Wintermärchen: Der ganze Akt III gibt ein Bühnenbild aus Akt III, 3 und Akt IV, 3 des Originals. Sturm, (Zweite Bearbeitung): Akt II, 2 — Akt III, 2 —.

[3]) Für alle Anführungen sind die Ziffern in der Klammer die entsprechenden des Originals.

[4]) Akt II, 1 des Originals ist gestrichen.

2. London, Zimmer im Ely-Haus.
3. London, Zimmer im Palast.
4. Wildnis in Glostershire.

Akt III:

1. Lager in Wales.
2. Lager zu Bristol.
3. Küste von Wales.
4. Vor der Flintburg.
5. Garten des Herzogs von York.

Akt IV:

1. Westminsterhalle.
2. London, Straße.

Akt V:

1. London, Zimmer beim Herzog von York.
2. Windsor, Zimmer im Schloß.
3. ebenda.
4. Pomfret. Gefängnis in der Burg.
5. Windsor. Zimmer im Schlosse.

3. Zimmer im Palast (0 : II, 3).
4. Wildnis in Glostershire (0 : II, 4).

Akt III[1]):

1 und 2. Küste von Wales (0 : III, 3).
3 und 4. Vor Flintburg (0 : III, 4).
5. Garten des Herzogs von York (0 : III, 5).

Akt IV:

1 und 2. Westminsterhalle (0 : IV, 1).
3. London, Straße (0 : IV, 2).

Akt V:

1 und 2. Zimmer bei York (0 : V, 1).
3. Windsor, Zimmer im Schloß (0 : V, 2).
4. Gefängnis (0 : V, 4).
5. Windsor, Zimmer im Schloß (0 : V, 5).

Schlegel.

Heinrich IV. Erster Teil:

Akt I:

1. Zimmer im Palast.
2. Anderes Zimmer.
3. Anderes Zimmer.

Akt II:

1. Rochester. Hof in der Herberge.
2. Landstraße.
3. Warkworth, Burgzimmer.
4. Schenke zum wilden Schweinskopf.

Akt III:

1. Zimmer zu Bangor.
2. Zimmer im Palast.
3. Schenke.

Akt IV:

1. Lager der Rebellen.
2. Heeresstraße bei Coventry.
3. Lager der Rebellen.
4. Zimmer beim Erzbischof.

Dingelstedt.

Heinrich IV, Erster Teil.

Akt I:

1. Zimmer im Palast (0 : I, 1).
2. Anderes Zimmer (0 : I, 2).
3. Zimmer wie in 1 (0 : I, 3).

Akt II:

1. Rochester, Hof in der Herberge (0 : II, 1).
2. Landstraße (0 : II, 2).
3. Warkworth, Burgzimmer (0 : II, 3).
4. Schenke zum wilden Schweinskopf (0 : II, 4).

Akt III[2]):

1. London, Zimmer im Palast (0 : III, 2).
2. Schenkzimmer (0 : III, 3).

Akt IV[3]):

1. Das Innere von Percys Zelt (0 : IV, 1).
2. Heeresstraße bei Coventry (0 : IV, 2).

---

[1]) Akt III, 1 und 2 des Originals ist gestrichen.

[2]) Akt III, 1 Zimmer zu Bangor gestrichen.

[3]) Akt IV, 4 des Originals ist gestrichen.

Akt V:
1. Das Königliche Lager.
2. Lager der Rebellen.
3. 4. und 5. Ebene bei Shrewsbury.

3. Das Innere von Percys Zelt (0 : IV, 3).
Akt V:
1. Das Innere des Königszeltes (0 : V, 1).
2. Das Innere von Percys Zelt (0 : V, 2).
3, 4 und 5. Schlachtfeld bei Coventry (0 : V, 3, 4, 5).

Schlegel.
Heinrich IV, Zweiter Teil.
Prolog.
Akt I:
1. Vor Northumberlands Burg.
2. London, öffentlicher Platz.
3. Zimmer beim Erzbischof.
Akt II:
1. Straße in London,
2. Andere Straße in London.
3. Straße in London.
4. Schenkstube.
Akt III:
1. Kabinett des Königs.
2. Gehöft des Friedensrichters Schaal.
Akt IV:
1. Wald in Yorkshire.
2. Anderer Waldteil.
3. Anderer Waldteil.
4. Zimmer im Palast.
Akt V:
1. Zimmer bei Schaal.
2. Zimmer im Palast.
3. Garten bei Schaal.
4. London, Straße.
5. Platz bei der Westminsterabtei.

Dingelstedt[1]).
Heinrich IV, Zweiter Teil.
Akt I:
1. Zimmer im Schlosse Northumberlands (0 : I, 1),
2. Straße in London (0 : I, 2).
3. Zimmer beim Erzbischof (0:I, 3).
Akt II:
1. Straße in London (0 : II, 1).
2. ebenda (0 : II, 2).
3. Zimmer im Schlosse Northumberlands (0 : II, 3).
4. Schenkstube[2]) (0 : II, 4).
Akt III:
1. Kabinett des Königs (0 : III, 1)
2. Gehöft des Friedensrichters Schaal (0 : III, 2).
Akt IV:
1. und 2. Zelt (0 : IV, 1—3).
3. Kabinett des Königs (0 : IV, 4).
Akt V[3]):
1. Garten bei Schaal (0 : V, 1 u. 3).
2. Halle im Westminsterpalast (0 : V, 2).
3. Platz vor der Westminsterabtei (0 : V, 5).

Schlegel.
Heinrich V.
Akt I:
Chorus[4])
1. Vorzimmer im Palast des Königs.

Dingelstedt.
Heinrich V.
Akt I:
1. Audienzsaal (0 : I).

[1]) Prolog ist stets gestrichen; der Inhalt des Prologes bei einzelnen Auftritten oft verarbeitet.

[2]) Druckfehler in der Ausgabe 1877 (3. Auftritt statt Nr. 4)

[3]) Akt V, 4 des Originals ist gestrichen.

[4]) Der Chorus als selbständiger Abschnitt fehlt bei Dingelstedt und Kilian stets.

2. Audienzsaal.

Akt II:

1. Straße in London.
2. Southampton Ratssaal.
3. Straße in London.
4. Frankreich, Palast.

Akt III:

Chorus.

1. Frankreich, vor Haarfleur.
2. Ebenda.
3. Ebenda.
4. Rouen, Palastzimmer.
5. Anderes Zimmer.
6. Englisches Lager. Picardie.
7. Französisches Lager. Azincourt.

Akt IV.

Chorus.

1. Englisches Lager, Azincourt.
2. Französisches Lager
3. Englisches Lager.
4. Schlachtfeld.
5. Anderer Teil des Schlachtfeldes.
6. Anderer Teil der Schlacht.
7. Anderer Teil der Schlacht.
8. Des Königs Zelt.

Akt V:

1. Engl. Wachtplatz in Frankreich.
2. Saal in Troyes.

Chorus.

Kilian.

Heinrich V.

Akt I:

1. Audienzsaal (0: I).
2. London, Straße (0: II, 1 und 3).

Akt II:

1. Rouen, Saal im Palast (0: II, 4).
2. Gegend bei Haarfleur (0: III, 1—3).

Akt III:

1. Englisches Lager, Picardie (0: III, 6).
2. Französisches Lager, Zelt (0: nach III, 7 und IV, 2).
2. Straße in London (0 : II, 3).

Akt II:

1—3. Rouen, Gemach (fast neu[1]))
4—6. Englisches Lager, Picardie (0 : III, 6).

Akt III:

1. Französisches Lager. Zelt des Dauphin (0 : III, 7 und IV, 2).
2—4. Englisches Lager bei Azincourt (0 : IV, 1).
5. Vor Heinrichs Zelt (0 : IV, 3).

Akt IV:

1—3. Schlachtfeld (0: IV, 4, 5, 6, 7, 8).

Akt V:

1. Schenke (0 : V, 1).
2—4. Peterskirche (Troyes) (0: V, 2).

Schlegel[2]).

Heinrich VI.

Zweiter Teil.

Akt I:

1. London, Staatszimmer im Palast.
2. Zimmer bei Gloster.
3. Zimmer im Palast.
4. Garten bei Gloster.

Akt II:

1. St. Albans.
2. London, Garten des Herzogs.
3. London, Gerichtssaal.
4. London, Straße.

Akt III:

[1]) Charakteristische Momente aus Akt III, 5 und 6 und Akt II,4 des Originals sind eingefügt.

[2]) Teil I fällt bei Dingelstedt und Kilian fort.

3. Englisches Lager, Zelt des Königs (0 : IV, 1).

Akt IV:

1. Englisches Lager, Zelt des Königs (0 : IV, 3).
2. Schlachtfeld (0 : IV, 5, 7, 8).

Akt V:

1. Schenke (0 : V, 1).
2. Saal in Troyes (0 : V, 2).

1. Abteilung zu Bury.
2. Bury, Zimmer im Palast.
3. London, Des Kardinals Schlafzimmer.

Akt IV:

1. Kent, Seeküste bei Dover.
2. Blackheath.
3. ebenda ein anderer Teil.
4. London, Zimmer im Palast.
5. Turm.
6. Kanonenstraße.
7. Smithfield.
8. Southwark.
9. Burg zu Kenilworth.
10. Kent, Idens Garten.

Akt V:

1. Ebene zwischen Dartford und Blackheath.
2. St. Albans.
3. Feld bei St. Albans.

Schlegel.

Heinrich VI, Dritter Teil.

Akt I:

1. London, Parlamentshaus.
2. Zimmer in der Burg Sandal.
3. Ebene bei Bury.
4. Ebenda.

Akt II:

1. Ebene bei Mortimers Kreuz.
2. Vor York.
3. Schlachtfeld.
4. Anderer Teil.
5. Anderer Teil.
6. Ebenda.

Akt III:

1. Jagdrevier im Norden Englands.
2. London, Zimmer im Palast.
3. Frankreich, Zimmer im Palast.

Akt IV:

1. Zimmer im Palast.
2. Ebene in Warwick-Shire.

Dingelstedt.

Heinrich VI.

Erster Teil (II des Originals).

Akt I:

1—3. Thronsaal. (0 : I, 1[1]).
4—6. Bei Gloster (0 : I, 1. u. I, 4).
7–8. Im Palast (Halle) (0 : I, 3 und II, 1 zum Teil).

Akt II:

1 u. 2. Garten des Tempels in London (0 : I. Teil II, 4 und 0 : II. Teil II, 2).
3—6. Gerichtssaal. (0 : II, 3).

Akt III:

1—4. Abtei zu Bury. (0 : III, 1).
5—7. Bei Gloster (0 : III, 2).
8. Beim Kardinal (0 : III, 3).

Akt IV:

1. Heide von Blackheath (0 : IV, 2).
2 u. 3. Palast (0 : IV, 4).
4. Smiethfield (0 : IV, 5, 6, 7, 8).

[1]) Die Ziffern in den Klammern beziehen sich auf Heinrich VI, Zweiter Teil des Originals; wo Scenen aus Teil I oder Teil III des Originals benutzt sind, werden sie besonders angegeben.

3. Eduards Lager.
4. Zimmer im Palast zu London.
5. Tiergarten in der Nähe der Burg. Middleham.
6. Zimmer im Turm.
7. Vor York.
8. Zimmer im Palast.

Akt V:

1. Coventry.
2. Schlachtfeld bei Barnet.
3. Anderer Teil desselben.
4. Ebene bei Tewksbury.
5. Ebenda.
6. London, Zimmer im Turm.
7. Zimmer im Palast.

Dingelstedt.

Heinrich VI.

Zweiter Teil. (III. Teil des Originals).

Akt I:

1. Zimmer auf Sandal. (0 : I, 2).
2 u. 3. Bei der Burg (0 : I, 3 u. 4).

Akt II:

1 u. 2. Wald in der Grafschaft Hereford (0 : II, 1).
3 und 4. Platz vor York (0 : II, 2).
5. Schlachtfeld bei der Stadt Towton (0 : II, 3).
6—8. Anderer Teil der Schlacht (0 : II, 4, 5, 6).

Akt III:

1. Jagdrevier im Norden Englands. (0 : III, 1).
2 und 3. Thronsaal zu London (0 : III, 2).
4—6. Seeküste bei Dover (0 : neu und nach III, 3).

Akt IV:

1—2. Thronsaal im Palast zu London. (0 : IV, 1).
3 und 4. Freier Platz im Lager Warwicks (0 : nach IV, 2, 3 teilweise 4).
5. Tower (0 : 4, 6).
5. Halle im Schloß zu Kenilworth (0 : IV, 9).

Akt V:

1 u. 3. Zelt Heinrichs bei St. Albans (0 : V, 1 und 2).
3—5. Westminsterhalle. (0 : III. Teil I, 1).

Kilian[1]).

Heinrich VI (Zweiter und Dritter Teil des Originals).

Akt I:

1. Thronsaal (nach Oech. I, 1).
2. Park bei St. Albans (nach Oech I, 2).

Akt II:

1. Gemach in der Abtei zu Bury (0 : II. Teil, III, 1).
2. Zimmer bei Gloster (0 : II. Teil, III, 2).
3. Cardinal. Schlafzimmer (0 : II. Teil, III, 3).

Akt III:

1. Zelt im Lager Yorks (Oech. IV, 1).
2. Zimmer in Burg Sandal (0 : III. Teil, I, 2).
3. Schlachtfeld bei Wakefield (0 : III. Teil, I, 3).

Akt IV:

1. Landschaft bei Mortimers Kreuz. (0 : III. Teil, II, 1).
2. Dichtes Waldgehege (0 : III. Teil, III, 1).
3. Thronsaal (0 : III. Teil III, 2).

Akt V;

1. Thronsaal (nach 0 : III. Teil IV, 1).

---

[1]) Nach eigener Angabe im Jahrbuch 28 der deutschen Shakespearegeg. S. 155. Oech. = Oechelhäuser.

Akt V:
1. Coventry (0: IV, 7 u. V, 1).
2. Schlachtfeld bei Barnet (0: V, 2, 3, 5. 7).
3. Tower (0: V, 6).

2. Ebene bei Tewsbury (nach 0 : III. Teil, II, 5. — V, 2. — V, 5)
3. Tower (0: III. Teil, V, 6).

Schlegel.
Richard III.

Akt I:
1. London, Straße.
2. London, andere Straße.
3. Zimmer im Palast.
4. Zimmer im Turm.

Akt II:
1. London, Zimmer im Palast.
2. ebenda.
3. Straße in London.
4. Zimmer im Palast.

Akt III:
1. Straße in London.
2. Vor Lord Hastings Haus.
3. Zu Pomfret, vor der Burg.
4. London, Zimmer im Turm.
5. Innerhalb der Mauern des Turmes.
6. Straße.
7. Hof in Baynards Schloß.

Akt IV:
1. Vor dem Turm.
2. Staatszimmer im Palast.
3. ebenda.
4. Vor dem Palast.
5. Zimmer in Stanleys Haus,

Akt V:
1. Salisbury, offener Platz.
2. Ebene bei Tannworth.
3. Feld bei Bosworth.
4. Anderer Teil des Feldes.

Dingelstedt.
Richard III.

Akt I:
1—6. Straße in London (0: I, 1 u. 2).

Akt II.
1—6 Zimmer im Palast (0 : I, 3).
7 und 8. Gemach im Tower (0: I, 4).
9—14. Palast. Zimmer (0: II, 1 u. 2).

Akt III:
1—4. Vor dem Tower (0 : 11, 3 und III, 1).
5—8. Gemach im Tower (0: III, 2 und 4).
9—12. Halle in Glosters Schloß Baynards (0 : III, 7).

Akt IV:
1—7. Westminsterhalle (0 : IV, 2 und 3).
8—11. Vor dem Tower (0 : IV, 4).

Akt V:
1—3. Lager Richmonds (0 : V, 2).
4—8. Inneres von Richards Zelt (0 : V, 3).
9. Vor Richmonds Zelt (0 : V, 3).
10 und 11. Teil des Schlachtfeldes bei Bosworth (0 : V, 3).
12—14. Schlachtfeld bei Bosworth (0 : V, 4).

Schlegel.
Das Wintermärchen.

Akt I:
1. Sizilien. Zimmer in Leontes Palast.

Akt II:
1. Sizilien, im Palast.
2. Äußeres Zimmer des Gefängnisses.

Dingelstedt.
Das Wintermärchen.

Akt I:
1. Halle in Leontes Palast (0: I).

Akt II:
1. Frauengemach im Königspalast (0 : II, 1).
Verwandlung: Vorhalle vor Hermiones Kerker (0 : II, 2).

3. Palast

Akt III:

1. Feld.
2. Gerichtshof.
3. Böhmen, eine wüste Gegend am Meer.

Zeit.

Akt IV:

1. Böhmen, im Palast.
2. Landstraße bei des Schäfers Hütte.
3 Florizel und Perdita.

Akt V:

1. Sizilien, Palast.
2. Vor dem Palast.
3. Saal in Paulinas Haus.

Verwandlung: Schlafgemach des Leontes (0 : II, 3).

Verwandlung: Freie Gegend vor Syrakus (0 : III, 2).

Akt III:

1. Arkadien (0 : IV, 2 und IV, 3).

Akt IV:

1. Gemach des Königs 0 : V, 1).
2. Vor dem Palast (0 : V, 2).
3. Gemach in Paulinas Landhause (0 : V, 3).

Der Aufbau der einzelnen Dramen zeigt deutlich, wie die Dingelstedtsche Bearbeitung, die Anzahl der Verwandlungen betrachtet, Schlegel in diesem Sinne zu vereinfachen sucht. Bei Kilians Heinrich V — Heinrich VI kann hier nicht herangezogen werden, da wie erwähnt andere Prinzipien bei der Bearbeitung maßgebend waren — ist das gleiche Streben sichtbar. Die Aufführung der Scenarien hat den Zweck zu erfüllen, ein äußeres doch klares Bild des ganzen Bearbeitungsapparates zu geben.



Wie stellte sich nun die zeitgenössische Kritik zu den Dingelstedtschen Shakespearebearbeitungen? Mit dem Kritiker Ludwig Eckhardt, der im ersten Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft über die Weimaraner Historienaufführung berichtet[1]), haben wir uns zuerst zu befassen, da er der einzige der bedeutenderen Kritiker ist, der Dingelstedt bezüglich seiner freien Bearbeitungsweise keine Vorwürfe machen zu müssen glaubt.

Eckhardt gibt eine skizzenhafte Darstellung der Dingelstedtschen Bearbeitungen, die er hier und da mit dem Original vergleicht, nur sehr selten kritische Folgerungen ziehend. Er sagt gegen Ende seiner Betrachtung[2]): „Die Gesichtspunkte, von denen die Theaterbearbeitung Shakes-

[1]) Vgl. a. a. O. S. 362ff.

[2]) Vgl. a. a. O. S. 388.

pearescher Stücke beurteilt werden kann, sind verschieden. Der Standpunkt der Pietät will den Dichter möglichst unverkürzt und ist bei Strichen schon empfindlich, bei Einschiebungen, welche nicht von ihrem Meister herrühren, sittlich entrüstet.

Es war weder uns noch Dingelstedt selbst ein Geheimnis, daß er von dieser rechten Seite schwere Angriffe erfuhr. Ihr steht eine äußerste Linke gegenüber, für welche es keine philologischen Götter, keine Autorität, keine Vergangenheit gibt, die nur das Heute und nur den Erfolg des Augenblicks kennt. Diese Partei nimmt Dingelstedt unbefangen statt Shakespeare hin, wenn jener nur wirksamer und moderner ist. Zeitwidersprüche, Anspielungen, die uns Kinder der Gegenwart freilich reizen, aber auf Shakespeares Kleide leicht wie aufgenähte Lappen erscheinen, schärfere für unsere verwöhnten Gaumen zugespitzte Effekte erschrecken die radikalen Umsturzmänner nicht.

Die Mehrheit — und zu dieser gehörte der größte Teil unseres Kreises, der den damaligen Weimarer Aufführungen beiwohnte wird wohl im Zentrum sitzen, und was insonderheit den Schreiber dieser Zeilen betrifft, so setzt er sich in dieser Frage gerne in das linke Zentrum und will damit andeuten, daß er bei Strichen und Zusätzen nicht allzu ängstlich ist, welche den poetischen Wert nicht beeinträchtigen, sondern vielleicht in ein helleres Licht setzen, welche die Bühne und auch die Anschauungen der Gegenwart berücksichtigen, ohne den Grundton des Originals zu verstimmen. Eine eingefügte kleine Motivierung, deren ein früheres naives Publikum nicht bedurfte, kann heute ein ganzes Stück, einen ganzen Akt retten; auf der anderen Seite bedarf unser überreizter und ermüdeter Sinn mancher Kürzung wie mancher schärferen Betonung.

Dingelstedt wird, wenn er in dieser Weise vorging, um so weniger unseren Tadel verdienen, als ihm die schwierige Aufgabe gestellt war, die uns ferner liegenden englischen Historien auf der deutschen Bühne einzubürgern. Liegt wie hier Schauplatz, Zeit und Stoff so ferne, so muß das Messer

wohl einmal tiefer eingesetzt, die Farbe kräftiger aufgesetzt werden. . . .“

Diese Anschauungen wurden weder von den Zeitgenossen unterschrieben, geschweige denn können sie aus dem Geiste der modernen Dramaturgen heraus für richtig erkannt werden. Man fühlte schon bei der ersten Gesamtdarstellung der Historien in Weimar ganz richtig, daß die Bearbeitungen Dingelstedts nicht das Ideal solcher Bearbeitungen Shakespearescher Werke waren. Die Lösung des Problems liegt kurz ausgedrückt, vielmehr darin, möglichst getreue Wiedergabe des Originals bei Berücksichtigung berechtigter und darum unabweisbarer Forderungen der modernen Bühnentechnik.

So suchte Oechelhäuser dieser Richtschnur in seiner Bühnenbearbeitung Heinrich VI. zu folgen, die er im 5. Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft erläutert[1]) und bemühte sich diesem Gedanken bei aller Schwierigkeit gerecht zu werden. Daß bei der Zusammenziehung des dreiteiligen Dramas in ein einziges reichliche Striche erfolgen mußten, ist selbstverständlich. Kilian[2]) sieht ebenfalls darin den richtigen Weg. Er schreibt in der Einleitung zu seiner Bühnenbearbeitung Heinrichs V: „. . . . Vorliegende Einrichtung des Stückes sucht das Original so weit als tunlich in seine Rechte zu setzen, ohne die Forderungen der Bühnenwirksamkeit und die zahlreichen nützlichen Winke, die Dingelstedt nach dieser Seite gegeben hat, außer acht zu lassen. Sie ist vor allem bestrebt, durch die veränderte Akteinteilung, durch die Anordnung und Gruppierung von Scenen, das zerrissene scenische Gefüge des Originals in schärferer Weise zu gliedern und dem Stück eine den Bedingungen der heutigen Dekorationsbühne entsprechende äußere theatralische Form zu geben“.

Die Kritiker jener Zeit fühlten durchaus die Fehler in den Bearbeitungen bei aller sonstigen Anerkennung. So schrieb Stahr[3]): „Daß der Bearbeiter bei mehr als einer

---

[1]) König Heinrich VI in ein Stück zusammengezogen und für die Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser.

[2]) Reclam, Bühnenshakespeare, 11. Bd. a. a. O. Einleitung S. 4.

[3]) Kleine Schriften a. a. O. III. S. 191—254 S. 239 u. 240 u. 243.

Gelegenheit gegen das höhere Gebot des Respekts vor dem Genius sich verfehlt, daß er die grandiose Einfachheit und schlichte Erhabenheit dieser starren Erzgebilde hier und da versucht hat, mit dem Strohfeuer melodramatisch berechnendster Effekte zu verquicken, Motive hier zu tilgen[1]), welche das Handeln einer Person bestimmen helfen, dort andere hinzuzusetzen, welche den Charakter einer anderen antasten, und die z. B. aus einer wilden dämonischen Herbigkeit und fast naiv zu nennender Verruchtheit der Gestalt einer Margaretha in Heinrich VI. urplötzlich Ergüsse ganz modern sentimentaler Gefühlsfeinheiten hervorbrechen zu lassen — über diese und ähnliche Übelstände der Dingelstedtschen Bearbeitung herrschte, wie ich versichern zu dürfen glaube, unter den urteilsberechtigten Anwesenden wohl nur eine Stimme. . . . Es beleidigte mein Gefühl, als ich sehen mußte, wie z. B. in Heinrich VI. nicht nur die leidenschaftliche Scene zwischen den beiden stolzen Weibern der übermütigen französischen Margaretha und der hochfahrenden Gemahlin des Reichsprotektors Gloster mit ihrer Ohrfeigenkatastrophe in ein gewöhnliches und mit gleichen Worten geführtes Zankduett abgedämpft worden war, sondern wie auch durch den Fortfall dieses Shakespeareschen Motives die ganze fernere Haltung und das Schicksal der schwer beleidigten Herzogin dadurch ihrer motivierenden Erklärung beraubt wurden. Noch verletzender aber wirkte auf mich die Zerstörung des tiefen Eindruckes, welchen es in demselben Stücke bei Shakespeare auf uns macht, wenn wir den streng gerechten und doch liebenden Gemahl die grausam bestrafte Gattin vom Pranger hinwegführen und mit dem Schilde seiner Ehre die Beschimpfte decken sehen. Statt dieser Scene führte uns die Dingelstedtsche Bearbeitung die Greuel eines echten Mobaufruhrs vor, wo der Pöbel die heimkehrende Büßerin in Stücke zu reißen drohte . . . Trotz aller Mängel bleibt dennoch als Resultat für mich das Urteil bestehen, daß Dingelstedt mit diesem Wagnis eine Wiedergewinnung des gesamten Shakespeareschen Historiencyklus für die deutsche Bühne und mit der Art, wie er theatralisch

[1]) Ist nicht der Fall.

diese schwierigste aller Aufgaben löste sich ein Verdienst um die deutsche Bühne der Gegenwart erworben hat.

Diese Kritik schießt bei der Heraushebung der Dingelstedtschen Fehler weit über ihr Ziel hinaus. Aus der Abhandlung über das eine unter Norm 1 behandelte Beispiel ist erinnerlich, wie jene Fächerscene mit Recht von Dingelstedt gemildert und vor allem die bewußte Ohrfeige in eine moralische unserem Empfinden mehr zusagende Orfeige verwandelt, und wie diese ganze Scene dramatisch wirkungsvoll ausgearbeitet worden war. Dieser Tatsache pflichtet Henneberger in den Grenzboten[1]) bei.

Letzterer[2]) beanstandet ebenfalls mit Recht die zu freie Behandlung des Originals von seiten Dingelstedts, wie in Heinrich V., II. Akt, 1. Scene, in Heinrich VI., erster Teil die Umarbeitung von Akt I, 4 des Originals und Heinrich VI., Zweiter Teil Akt II, 7. Ihm erscheint die Methode Dingelstedts zu gewaltsam. „Die Einschiebungen eigener Dichtung in Shakespeare, welche in den letzten Stücken in immer weiterem Umfang sich geltend machen, sind einem Genius wie Shakespeare gegenüber, so sinnig sie teilweise auch an sich sein mögen, unbedingt zu verwerfen.“ Das Gesamturteil lautet wieder in richtiger Anerkennung des Verdienstes: „Seine Bearbeitung der Stücke ist nicht ohne Bedenken; manches ist vielleicht ohne zureichende Gründe, manches zu frei geändert, und vor allen Dingen wird die entschiedene Forderung geltend zu machen sein, daß in den Text Shakespeares größere Stücke moderner Dichtung nicht eingerückt werden dürfen. Aber diese Ausstellungen können nicht abhalten, das Verdienst, welches sich Dingelstedt durch seine Bearbeitung dieser großartigen Dichtungen erworben hat, dankbar anzuerkennen. Manche dieser Stücke sind erst durch ihn der deutschen Bühne zugänglich gemacht worden, und die Gesamtaufführung, wie er sie zum ersten Male so glücklich ins Werk gesetzt hat,

[1]) 1864 Bd. II, 23. Jahrg. S. 256—270 a, a. O.

[2]) Vgl. August Henneberger: Die Shakespeareaufführungen in Weimar, Grenzboten 23. Jahrg. I. Bd. 1864, Leipzig S. 92 ff. und 1864 II. Bd. 23. Jahrgang S. 256—270.

wird dem urteilsfähigen Zuschauer gezeigt haben, welcher Schatz damit für unser Theater gehoben ist. Mögen denn alle Bühnenvorstände, deren Kreis durch äußere Verhältnisse nicht allzu eingeengt ist, diese wertvolle Bereicherung ihres Repertoires mit Dank annehmen"[1]).

Die Kritik der Gegenwart begegnet in ihren Urteilen über Dingelstedts Bearbeitungen der zeitgenössischen Kritik. Vincke[2]) bespricht in seinen Aufsätzen zur Bühnengeschichte zunächst den ganzen Plan, welchen Dingelstedt bezüglich der Shakespearebearbeitungen gefaßt hatte, dessen hohen Wert er anerkennt[3]). Dann führt er die Dingel-

---

[1]) Vgl. auch A. Freiherr von Loën: Die Shakespeareaufführung in Weimar. Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Ztg. Donnerstag, 14. Jan. 1864 Nr. 4. Vgl. auch: Beil. zur Allgemeinen Zeitung 1907 Nr. 32 Westenholz: Laube, Dingelstedt, Shakespeare. Hier wird Laubes Bühnenbearbeitung Richards II. mit der Dingelstedts verglichen. Verfasser kommt zu dem Schluß, daß das feinere poetische Nachempfinden Shakespeare gegenüber durchweg Dingelstedt zuerkannt werden muß. Während Laube vorwiegend als Bühnenpraktiker an seine Aufgabe herangetreten, regt sich in Dingelstedts Bearbeitungen hier und da der nachempfindende Poet, der neben dem Kopf, ja vielleicht vor diesem das Herz zu Worte kommen läßt. Vgl. Allgemeine deutsche Biographie unter „Dingelstedt" S. 714ff. und Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 10 vom 10. Januar 1864 und Nr. 128 vom 7. Mai 1864 und Nr. 129 vom 8. Mai 1864, vgl. endlich Leipziger Illustrierte Zeitung 28. Mai 1864 Nr. 1091.

[2]) Gisbert von Vincke a. a. O. 6. Aufsatz S. 101.

[3]) Es sei hier die spätere Ausführung des Dingelstedtschen Planes erwähnt: Nach der Aufführung seiner Bearbeitung des Cyklus erschienen 1867 zwei neue Gesamtübersetzungen, davon die eine, unter Dingelstedts Führung, dem 4 Genossen zur Seite standen. Sie entsprach nicht den Forderungen des Planes: Freiligrath, Herwegh, Kinkel fehlten unter den Übersetzern, von denen jeder, wie es scheint, fertige Stücke beisteuerte oder ganz nach eigenem Gefallen neu übersetzte; kein gemeinschaftlicher Herausgeber hatte auf die Einheitlichkeit der Arbeit hingewirkt; Dingelstedt selbst brachte außer dem Sturm 3 Lustspiele. Einen Fortschritt machte indessen die planmäßige Bearbeitung, wenngleich ebenfalls nicht in der vorgeschlagenen Weise. An Stelle des Gesamtunternehmens, welches durch vereinte Kräfte zum gemeinsamen Ziel streben sollte, traten einzelne, nicht ausschließlich Sachverständige von Beruf, deren jeder eine Reihe von Shakespearebearbeitungen im Druck erscheinen ließ, ohne sich an be-

stedtschen Bearbeitungsanschauungen an und kommt zu dem Schlusse: „.... Das sind weitgehende Freiheiten, und sie erscheinen bedenklich, wenn nicht Begabung und Erfahrung, welche freilich Dingelstedt in hohem Maße besaß, vorsichtig mit ihnen umzugehen weiß .... Es finden sich aber auch einige Zusätze, welche nicht durch die Anforderungen der Bühne begründet sind; diese Freiheit geht entschieden über die statthaften Grenzen hinaus."

Kilian stimmt mit Vincke überein[1]): „Das Verdienst, der Historie von König Beinrich V. den Weg auf das deutsche Theater geebnet zu haben, gebührt Dingelstedt, dessen von seltenem Bühnengeschick und raffiniertester Berechnung theatralischer Effekte getragene Bearbeitung noch heute einen großen Teil der Bühne beherrscht, die dem Helden von Azincourt ihre Pforten erschließen. Die Anerkennung dieses Verdienstes vermag die Erkenntnis nicht zu beseitigen, daß Dingelstedts freies Verfahren bei Bearbeitung dieses Stückes unseren heutigen Anschauungen nicht mehr entspricht. Unser Stilgefühl gegenüber den Werken des britischen Meisters ist soweit erstarkt, daß die willkürlichen Veränderungen, die zahlreichen Einschaltungen und Zudichtungen, die bei Dingelstedt den Shakespeareschen Text überwuchern, als störende und ungehörige Vergewaltigungen des Dichters von uns empfunden werden. Die Grundsätze, mit denen man an die Bühnenaufführung Shakespeares herantritt, haben im Laufe der letzten Jahrzehnte eine wesentliche Umgestaltung erfahren[2]) ... So gerechtfertigt es gewiß erscheinen mag, dem Bearbeiter bei den Historien eine größere Freiheit ein-

---

stimmte Gruppen zu binden, ohne daß einer auf die Ergänzung des anderen bedacht war! (Vincke a. a. O.) Vgl. auch Rudolf Genée, die deutschen Shakespeareübersetzungen und Theaterbearbeitungen. Nationalztg. 1869 No. 17, 21, 23. Jan. 12. 14. 15. — Vgl. zur Literatur- und Kulturgesch. Aufs. und Vorträge von Theodor Paur. Leipzig, Leuckart 1876 S. 18.

[1]) Kilian a. a. O. Reclam Bühnenshakespeare 11. Bd. S. 3.

[2]) Vgl. auch Eugen Kilian. Die Königsdramen auf der Karlsruher Bühne. Mit besonderer Berücksichtigung der Einrichtung von Heinrich V und Heinrich VI, Bd. 28, Jahrb. der deutschen Shakespearegesellschaft S. 111.

zuräumen als etwa bei den tragischen Meisterwerken, und ihm namentlich bezüglich des Rechtes der Kürzungen und der Zusammenziehungen einen breiteren Spielraum zuzugestehen, so wenig ist eine zwingende Notwendigkeit zu erkennen für die subjektive und willkürliche Art, mit der Dingelstedt mit dem Eigentume des Dichters schaltete und waltete, für die zahllosen und umfangreichen Zutaten, durch die er den Originaltext ergänzte und erweiterte [1])."

Oechelhäuser sagt in der Erläuterung seiner Bühnenbearbeitung Heinrichs VI [2]): „Ganz abweichend von Dingelstedt, der Shakespeares Originalarbeit seinen beiden aus dem 2. und 3. Teil gebildeten Stücken im wesentlichen nur zu Grunde gelegt, auch die Schlegelsche Uebersetzung meist nur entfernt zum Anhalt genommen hat, charakterisiert sich nun die vorliegende Arbeit durch die treue Wiedergabe des Originals in Inhalt und Form". Oechelhäuser ist in der Beurteilung der Dingelstedtschen Bearbeitung zu hart. In einem Aufsatz, Franz Dingelstedt als Bühnenbearbeiter Shakespeares, in der Allgemeinen Literarischen Korrespondenz [3]) zieht der nicht genannte Verfasser nach einem Vergleich der Dingelstedtschen Bühnenbearbeitung mit der Oechelhäusers den Schluß, daß die Oechelhäusersche im ganzen und großen zu treu, zu pietätvoll, die Dingelstedtsche beides zu wenig sei. Schon Vincke [4]) sagt mit Bezug auf Oechelhäusers Bearbeitung: „Für den Übersetzer und noch mehr für den Bearbeiter ist es aber unter allen Umständen Pflicht, die Schönheit und Leichtigkeit der Rede nicht zu beeinträchtigen. Und das läßt sich erreichen, wenn beide neben der Pflicht auch des Rechtes sich bewußt sind, wenn sie dort, wo Worttreue hart klingt, Sinntreue an ihre Stelle setzen. Gefällige Sinntreue verdient allemal den Vorzug vor ungefälliger Worttreue." Auch in der Äußerung Ifflands über Bühnenbearbeitungen, welcher auf Empfindung

---

[1]) Jahrb. 32 der deutschen Shakespeareges. S. 214.

[2]) Jahrb. 5 der deutschen Shakespeareges. S. 294.

[3]) Leipzig 1881 S. 85, herausgeg. v. Johannes Prölß und Julius Riffert

[4]) Vincke a. a. O. S. 102.

und Erfahrung gestützt, seine Ansicht äußert, ist viel Wahres: „Wenn unter zweitausend Zuschauern 25 einen feinen Strich vermissen und dieser leise Unmut sich hier und da wiederholt, die Menge aber von dem wohlgehaltenen Haupteindruck ergriffen wird, so ist nach meiner Meinung für das Ganze mehr gewonnen, als wenn die kleine Zahl alles beibehalten findet, die Menge nicht fortgerissen wird und der Eindruck des Ganzen unsicher und lau bleibt. Jede Person, die von den minder bedeutenden herauskommt, ist ein Geschenk für die Vorstellung[1].“

Darum liegt der schwere Rechtsweg einer Bearbeitung in jener Folgerung, die sich aus dem Vergleich der beiden Bühnenbearbeitungen Oechelhäusers und Dingelstedts ergibt. Auf jenem schweren erwünschten Mittelweg erreicht die Bühnenbearbeitung Heinrichs VI. von Eugen Kilian das beste Ziel. Es sei auf seine eigene Erläuterung dieser Bearbeitung verwiesen[2].

Wilhelm von Scholz endlich, der in seinen Gedanken zum Drama „das Fünfkönigsdrama und seine Uraufführung“ behandelt, muß hier ebenfalls erwähnt werden[3]. Erst auf S. 61 beginnt er von der Dingelstedtschen Bearbeitung zu sprechen. Die Königsdramen werden von ihm nach einander behandelt, und jede Bearbeitung in manchen Punkten, wenn auch mehr allgemeiner Art, kritisch beleuchtet. Ich vermag nicht alles, was Scholz behauptet, zu unterschreiben. Er beanstandet eifrig, daß Dingelstedt, „das Gerücht“ oder „Chorus“, Gestalten, die bei Shakespeare in den Königsdramen oft vorkommen, entweder gestrichen oder in die Handlung mit hineinbezogen hat. Darin kann nur ein Vorteil erblickt werden. Kilian gibt Scholz die richtige Entgegnung, wenn er sagt, daß er trotz der großen dichterischen Schönheiten, welche die Chorusreden zweifelsohne enthielten ihrer Verwertung bei einer heutigen Aufführung nicht das Wort zu reden vermöge. Für das Verständnis des Zusammenhanges, wie irrigerweise geltend zu machen versucht wurde,

[1]) Vgl. Vincke a. a. O. S. 92.
[2]) Jahrb. 28 der deutschen Shakespeareges. S. 133 ff.
[3]) a. a. O. S. 39—77.

seien sie keinesfalls notwendig. Das wenige, was hierfür unentbehrlich sei, könne mit Leichtigkeit in den Text herübergenommen werden. Dagegen wiesen die Prologe ein unbefangenes Publikum auf den Hauptmangel des Werkes hin, auf den epischen und dramatischen Charakter des in einer Reihe historischer Bilder sich auflösenden Gedichtes. Sie berührten bei der modernen Aufführung fremdartig und verliehen ihr einen gewissen gelehrt-antiquitarischen Beigeschmack[1] . . Bei dieser klaren Begründung nimmt beispielsweise die Aufrechterhaltung der „Zeit" in Max Reinhardts letzter Inscenierung des „Wintermärchens" im Deutschen Theater in Berlin, die den Gang der Handlung weder beeinträchtigt noch fördert, wunder[2]). Denn daß zwischen dem 2. und 3. Akt 17 Jahre liegen, ergibt sich aus der Handlung des 3. Aktes. — Auch jene Ansicht Scholz', daß es bei Bearbeitung von Stücken wie Heinrich V. und VI. sehr großer Änderungen bedarf, kann nicht unterschrieben werden. Wir begründen diese Behauptung durch Verweis auf die bekannte Bühnenbearbeitung von Kilians Heinrich V.[3]). Scholz ist weiter der Ansicht, daß Dingelstedt schlechter einteilt als Shakespeare, wenn er in Heinrich VI. im dritten Teil des Originals Akt I, Scene 1 in seinem ersten Teil als letzte Scene des 5. Aktes hinüberzieht. Das hat aber durchaus seine Berechtigung. Gerade durch die Hereinziehung der Westminsterhallenscene wird dem ersten Teil des Dramas in der Dingelstedtschen Bearbeitung ein guter Aktschluß gegeben, der durchaus vom Gesichtspunkt des dramaturgischen Rechtes zu verteidigen ist, in diesem Fall sogar gut geheißen

---

[1]) Bühnenshakespeare Reclam 11. Bd. S. 5. — Kilian verteidigt diese Maßnahme noch ausführlicher.

[2]) Es blieb mir leider versagt, die benutzte Bühnenbearbeitung des Wintermärchens bei Reinhardt zu einem Vergleich heranzuziehen; trotzdem ich mich bemüht, darüber Erkundigungen einzuziehen. — Soviel sei festgestellt: daß jene bei der Erstaufführung des Wintermärchens im deutschen Theater von der Kritik besonders anerkannte Zusammenziehung der Schäferscenen in einen Akt bereits in der Dingelstedtschen Bearbeitung geschah.

[3]) Vgl. Reclam, Bühnenshakepeare 11. Bd.

werden muß. Denn im Original ist der Aktschluß verkümmert, und durch die getroffene Maßnahme Dingelstedts der Eindruck des gesamten Dramas gehoben worden.

Überhaupt muß hier auf ein bühnentechnisches Merkmal und Streben bei Dingelstedt aufmerksam gemacht werden. Das fortdauernde Bemühen, wirkungsvolle und gute Aktschlüsse zu schaffen: es sei erinnert an Heinrich V, Akt IV; Heinrich VI, Erster Teil, Akt I; Akt II; Heinrich VI, Zweiter Teil, Akt III etc.[1]) Dagegen erklärt sich Scholz neben der allgemeinen Anschauung über die Unzulässigkeit der so freien Bearbeitungsweise Dingelstedts für seine Maßnahmen, oft Rollen ganz zu streichen, wie in Heinrich IV, Erster Teil die Personen: Glendower, Mortimer und Lady Mortimer, Personen, die wie Scholz meint, nur mit tüchtigen Kräften besetzt, zur Wirkung gekommen wären. Bei der früher erwähnten verhältnismäßig kleinen Personenanzahl in Weimar ein natürlicher Schritt. Personen hat Dingelstedt des öfteren gestrichen: so in Heinrich VI, Erster Teil, zwei der Geisterbeschwörer; in Heinrich V, den Herzog von Burgund etc. Dingelstedt folgt hier den gleichen Maßnahmen des Dramaturgen Schiller, der im „Macbeth" die Nebenpersonen sehr summarisch behandelt, weil ihm auch Schauspieler fehlten, um alle verantwortlichen kleinen Rollen gut besetzen zu können[2]).

Scholz gibt ferner an, daß manches aus dem Regiebuch nicht mehr genau zu ersehen ist, von wessen Hand etwa die Striche in der Sterbescene Heinrichs IV stammten. Auch uns lagen diese Regiebücher zur Einsicht vor, die besonders wegen der überaus reichhaltigen, oft bis ins kleinste ausgeführten Regiebemerkungen interessant waren. Als kritische Bühnenbearbeitung erwiesen sie sich für die Beurteilung des öfteren bedenklich, weil, wie auch Scholz sagt, nicht fest-

---

[1]) Vgl. Herbert Eulenberg: Der Aktschluß. Blätter des deutschen Theaters, geleitet von Felix Hollaender und Arthur Kahane. Herausgegeben vom Deutschen Theater, Berlin, Erich Reiß 1911, Erster Jahrgang S. 2ff. Er wendet sich gegen den falschen, gemachten Aktschluß, der nicht aus dem Geist der Dichtung herausgeboren ist.

[2]) Vgl. Albert Köster: Schiller als Dramaturg, Berlin 1891. Verlag Wilhelm Hertz, S. 116.

zustellen war, ob gewisse Striche in den Regiebüchern selbst von der ersten oder späteren Aufführungen herrührten. Da die Änderungen sonst zwischen der oft zitierten Druckausgabe und den Regiebüchern nur gering sind, die Druckausgabe aber manche Besserungen enthält wie die in Heinrich IV, Zweiter Teil, Akt II, Scene 1, — in der Scene zwischen Falstaff und dem Oberrichter — beseitigte Hereinziehung des Volkes, die nach den Regiebüchern von Scholz schwer gerügt wird, war für den Vergleich mit Schlegel und Kilian die Dingelstedtsche Druckausgabe immer maßgebend.

Endlich lobt Scholz zumeist die Verbesserungen Dingelstedts, die dieser am Schlegelschen Text vornahm, beanstandet aber mit Recht die bei Dingelstedt opernhaft wirkende Geisterscene im letzten Akt Richards III. Dingelstedt zieht Richmond mit in den Traum hinein; über einem wolkigen Mittelgrunde schläft er in seinem Zelt. Scholz gibt eine ausgezeichnete Lösung des Problems, indem er die Geistergestalten schattenhaft in den Zeltausschnitt treten läßt, wie Silhouetten wirkend .... Rückwärts treten sie wieder vor den Nachthimmel, wenden sich zum Hintergrunde und sprechen verhallend die Worte an den jenseits des Kampfplatzes gedachten Richmond. — Aus der Kritik der Zeitgenossen und der Gegenwartskritik ist ersichtlich, daß fast alle Kritiker gleiche Anschauungen über Bearbeitungsgrundsätze haben, die der betreffende Dramaturg zu verfolgen hat; daß sie im einzelnen auseinandergehen, ist selbstverständlich, denn jeder denkende und vor allem künstlerisch fühlende Mensch hat seine eigene Anschauung über das Sollen und Sein, das Betonen und Streichen, was wesentlich oder unwesentlich, und wie dieses und jenes bei einer Bearbeitung zur Geltung kommen muß oder fehlen kann. Und das ist gut so. Denn gerade so wird die dauernde Vervollkommnungsfähigkeit auch auf diesem Gebiete erstes Prinzip, dem mit notwendiger Konsequenz das Streben entnommen werden muß, immer tiefer in den Geist einer Dichterschöpfung einzudringen, um so konstant höhere Werte für die Bearbeitung eines Bühnendramas zeugen zu können.

Dingelstedts sämtliche Bühnenbearbeitungen müssen aus dem Geiste seiner Zeit heraus verstanden werden; ihr Wert erscheint besonders groß und bedeutend, wenn der Kern früherer Bearbeitungen gezeigt wird. — Es kommt immer darauf an, welche Entwicklung in der Schöpfung selbst liegt, verglichen mit dem, was vorhanden war! Eine Entwicklung in diesem Sinne ist bei Dingelstedt im höchsten Grade festzustellen.

Berthold Litzmann gibt in seiner Schröderbiographie Aufschluß über dessen Bearbeitung von Richard II[1]. Von der Bearbeitung selbst sei nur die von Schröder eigenhändig geschriebene Rolle Richards II. auch nur im Fragment bei Otto Devrient in Jena vorhanden, welche danach ein arger Fehlgriff gewesen sein müsse. Die Bearbeitung setze erst mit der Rückkehr Richards nach England ein, die ersten eineinhalb Akte des Originals seien gestrichen und zeigen den König nur als leidende Größe. Von der despotischen Willkür dieses Charakters in den ersten Akten habe der Zuschauer nichts anderes als durch Erzählung erfahren. Damit sei aber dem Stücke der eigentlich dramatische Nerv ausgeschnitten worden und im Vergleich mit diesem gewaltsamen Eingriff in das Gefüge des Dramas seien die mit Hamlet und Lear vorgenommenen Aenderungen bescheiden zu nennen. „In König Heinrich IV waren beide Teile in einen zusammengezogen. Teil I bildete Akt I—IV, vielfach gekürzt und umgestellt, daneben mit Verwendung einzelner Scenen aus Teil II. Der 5. Akt ist dann ganz aus dem zweiten Teil zusammengesetzt[2].“ Schiller als Shakespearebearbeiter des „Macbeth“ bedeutete Schröder gegenüber einen Fortschritt. Aber es lagen der Bearbeitung große Fehler zu Grunde. Die Shakespearesche Sprache wurde von der seinen übertönt, er entfernte sich in den Dialogpartien frei von seinem Original, er erlaubte sich Eingriffe in die Charakteristik und verwandelte die Hexen in antikisierene klassische Schicksalsschwestern, selbst das von Shakespeare scharf umrissene

---

[1]) Vgl. Berthold Litzmann, Schröder, Bd. II S. 262ff, Hamburg und Leipzig 1894.

[2]) Vincke a. a. O. Aufsatz 2 S. 13.

Bild des Macbethschen Charakters mußte sich von ihm, namentlich in den Monologen gegen Ende des Stückes in Reflexionen auflösen lassen: im 5. Aufzuge hält er mit tastender Unsicherheit sich an das Original, dessen Farbe er so häufig verwischt, daß das Ganze in losen Auftritten und Abgängen auseinanderläuft[1]) „Die Romantiker von der strengen Regel verstiegen sich bis zu den beiden Sätzen: der ursprüngliche Wortlaut müsse voll auch für die Darstellung gelten, und um den Dichter rein zu genießen, müsse dessen einfache Bühne wieder hergestellt werden[2]).“ Diese Normen der Romantiker waren völlig verfehlt. Wie für jede Kunst, so bedeutet es gleichfalls für das Theater einen unverzeihlichen Fehler, die Vergangenheit nachzuahmen. Auch das Theater, das wie alles in seiner Entwicklung fortschreiten soll und fortschreitet, hat die Verpflichtung, große Werke früherer Zeiten sich zu eigen zu machen, indem es diese aus dem Geiste seiner jeweilig eigenen Zeit von neuem hervorbringt[3]).

Diesem Wollen und tastenden Versuchen der Vorgänger gegenüber bedeuten Dingelstedts Bühnenbearbeitungen etwas ganz außerordentliches. Das aus den Betrachtungen, die unter den 3 Normen vorgenommen waren, gefolgerte Ergebnis, zeigte den hohen Wert seiner Schöpfungen, den die gemachten Fehler nicht beeinträchtigen können, einen Wert, der darum so bedeutend war, weil Dingelstedt Shakespeare dem deutschen Theater, dem deutschen Volke, schenkte.

Das wesentliche und große an dem Dramaturgen Dingelstedt ist, daß er vermöge seiner intellektuellen und

---

[1]) Vgl. Franz Dingelstedt, Studien und Kopien a. a. O. Anm. zum Macbeth S. 151 und 153. Vgl. auch Albert Köster, Schiller als Dramaturg a. a. O. S. 90ff. Vgl. Erich Schmidt, Lessing: Geschichte seines Lebens 2. Bd. Berlin 1899 Bd. 2 S. 417.

[2]) Vincke a. a. O. zur Gesch. der deutschen Shakespearebearbeitung Aufs, 3 S. 87—105.

[3]) Die Münchner neue Shakespearebühne unter Perfall hatte als höchstes Streben den „wortgetreuen Shakespeare“ aufzuführen. Vgl. Jahrb 32 der deutschen Shakespeareges. Eugen Kilian „Die Münchner Shakespearebühne.“

künstlerischen Fähigkeiten, den Geist, der in den Dichtungen Shakespeares lebt, begriff; daß er das Kunstwerk in seiner Größe erfaßte, kraft dessen er seine Schöpfungen aus dem Geiste eben jener Dichtungen erzeugte, die das geschulte Auge des Künstlers zwang: unter das Gesetz der dramaturgischen Einheit.

War festgestellt, daß theoretisch eine dramaturgische Entwicklung Dingelstedts nicht stattgefunden hat, so ergibt sich aus seinen Bearbeitungen, daß er praktisch als Dramaturg fortgeschritten ist. Gerade ein Vergleich seiner Königsdramen unter einander erhellt das, und zwar der Vergleich der ersten mit den mittleren und letzten Bearbeitungen. Im Laufe seiner Bearbeitungstätigkeit ist eine Entwicklung nicht zu verkennen. In Richard II. beispielsweise stehen, ohne Auftritt 2, der wirklich kaum Bedeutung hat, zu streichen, die Thronsaalscene und die Turnierscene neben einander. Beide werden nicht zu einer Scene zusammengezogen. Was hier Tatsache, ist in den späteren Königsdramen einfach eine Unmöglichkeit. Die Bewältigung des Materials wird leichter, eine gewisse dramaturgische Routine, die nicht falsch zu verstehen ist, bildet sich heraus. Das zeigen die Weimarer Regiebücher. Während in Richard II. die dramaturgischen Anmerkungen noch geringer sind, steigern sie sich in den späteren Dramen, wachsen an und entwickeln die Bühnenbilder, Aktschlüsse, Aufzüge, immer genauer und ausführlicher natürlich wieder im Hinblick auf das, was ihm Grundprinzip war, die Bühnenwirksamkeit. Daß freilich die praktische dramaturgische Entwicklung mit der Tätigkeit des Regisseurs sich begegnet, ja oft in diese hinüberfließt, und mit ihr verquickt wird, ist aus der Tätigkeit des Dramaturgen und Regisseurs ersichtlich nnd liegt in ihren Aufgaben begründet.

Dem Gesagten über die Dingelstedtschen Bühnenbearbeitungen, besonders über die Königsdramen sei das Schlußwort Wilhelm Scholz' angefügt, das in eigener Weise der dramaturgischen Großtat gerecht wird[1]). „Schillers

[1]) Scholz a. a. O. S. 76 u. 77. — Vgl, auch Max Martersteig, Das deutsche Theater . . . a. a. O, S. 439. „Dingelstedts Tat war eine

Wunsch, die Dramenreihe geschlossen auf die Bühne zu bringen, fiel in eine Epoche des deutschen Theaters, die einer solchen Leistung zweifellos noch nicht fähig war und mußte 70 Jahre der Erfüllung harren. Dingelstedts Aufführung wieder geschah in einer Zeit allgemeinen literarischen Tiefstandes von einer Generation, die als Allgemeinheit zweifellos nicht reif war, den fruchtbaren Keim in sich aufzunehmen und zeugen zu lassen. Und der große schöpferische Dramatiker, der sie ganz begriffen hätte, dem sie eine neue Offenbarung, und in dem sie für unsere Literatur eine neue Entwicklung hätte werden können, war ein Jahr vorher gestorben. So konnte sich Schillers Hoffnung, daß diese Aufführung eine Epoche einleiten würde, noch nicht erfüllen. Dann, als eine künstlerische Generation aufgewacht war, schob sich eine andere Entwicklung vor das Fünfkönigsdrama und sein fortzeugendes Wirken: der Geist drängte danach, sich ganz von neuem zu materialisieren, am Moment anzuknüpfen. Diese junge Kunst ist jetzt vielleicht dazu herangereift, ein von allgemein-menschlichen zeitlosen Motiven getragenes historisches Stimmungsdrama zu schaffen. Jedenfalls aber hat unser künstlerisches Ringen um eine neue, große uns eigene Auffassung des historischen Geschehnisses noch nicht zu geschichtsschöpferischer Reife geführt. Ich glaube: nicht damals am Abend des 30. April 1864, als sich der Vorhang über das blutige Schlachtfeld von Bosworth gesenkt hatte, erreichte die Aufführung ihre tiefste fruchtbarste Wirkung. Ihre fruchtbarste Wirkung kann, auch wenn die Gesamtaufführung nie mehr wiederholt wird, ganz in der Zukunft liegen.

Noch in aller Kürze sei Dingelstedts Bühnenbearbeitung des „Geizigen“ von Molière erwähnt. Sie bietet nichts besonderes. Im ersten Akt[1]) findet sich eine beabsichtigte

---

dramaturgische Kühnheit, wie sie vor ihm nie gewagt worden war. Das sollte nie vergessen werden. Aber freilich auch nie die Verpflichtung, die sein mutiges Vorgehen uns auferlegt: mit jedem Schritt, der weiter auf diesem Gebiet getan wird, ein Stück neuer Schönheit, Klarheit und Größe dazu zu erobern.“

[1]) Vgl. das Regiebuch auf der Bibliothek des Großherzogl. Hoftheaters in Weimar.

Steigerung der Handlung durch Kürzungen im Gespräch zwischen Valer und Elise. Die Scenenfolge bleibt wie im Original. Der 4. Auftritt, Harpagon allein, erhält Zusätze. Im zweiten Akt kürzt Dingelstedt in der ersten Scene (Kleant Lafleche) ziemlich bedeutend. Das Gespräch zwischen Harpagon und Rosine (4. Auftritt) erhält wieder Zusätze. Scene 5 ist unverändert, Scene 6 ist gekürzt, wenn auch nicht bedeutend. Im III. Akt zieht er Scene 1, 2 und 3 in eine zusammen. Scene 2 (4. und 5. des Originals) und 3—7 (6—10 des Originals) weisen keine Veränderungen auf, erst Scene 8 (11 des Originals) ist stark gekürzt und wird dadurch wieder bühnenwirksamer als der Abschluß des Originals. Über den 4. und 5. Aufzug können wir uns ganz kurz fassen. Wesentliche Änderungen, Zusätze oder Kürzungen sind nicht festzustellen. Der Schluß verläuft wie im Original, nur bleibt Harpagon am Schluß mit seiner wieder erhaltenenen Kassette zurück, während er bei Molière abgeht, sie zu holen. Ludwig Fuldas[1]) harte Kritik der Dingelstedtschen Bearbeitung vermag keine Zustimmung zu erwecken. Darin, daß Dingelstedt eine Charakterkomödie großen Stils zum derben Schwank vergrößert und die hart ans Tragische streifende Gestalt des Geizigen in einen läppischen Hanswurst umgewandelt habe, kann man ihm nicht beipflichten. So bedeutend sind seine Bearbeitungsänderungen gar nicht. Daß allerdings eigene Zutaten Dingelstedts hätten unterbleiben müssen, weil sie überflüssig sind, ist klar. Mehr als nötige Änderungen sollen immer unterbleiben, weil der Bearbeiter das Kunstwerk in eigenster Gestalt zu geben bestrebt sein soll.

Endlich haben wir uns noch mit Dingelstedts Bühnenbearbeitung des „Othello" zu befassen, die er nach der Übersetzung des Grafen Baudissin geschaffen hat[2]). In die Ausgabe seiner sämtlichen Werke ist diese Einrichtung nicht

---

[1]) Vgl. Molières Meisterwerke. In deutscher Übertragung von Ludwig Fulda. 5. vermehrte Aufl. Stuttgart und Berlin, Cotta 1911, 2 Bde. Bd. I Vorwort S. 24ff.

[2]) Vgl. das Regiebuch auf der Bibliothek des Großherzoglichen Hoftheaters in Weimar.

aufgenommen worden. Dafür liegen in der Art und Weise der Bearbeitung begreifliche Gründe. Ganz sonderbare Striche sind von Dingelstedt gemacht worden. Im I. Akt ist Scene 3 ganz ausgemerzt. Von der gerade für einen Regisseur glänzendes Material bietenden Sitzung der Senatoren und des Herzogs, unterbrochen von den einzelnen Botenmeldungen, dem Auftreten des anklagenden Brabantio, den Verteidigungsworten Othellos — ist unverständlicher Weise in dieser Einrichtung nichts übrig geblieben. Max Reinhardt hat ja gerade mit dieser Scene in seiner jüngsten Othelloeinstudierung eines der glänzendsten und lebenswahrsten Regiebilder geschaffen. — Damit nicht genug. Im II. Akt, Scene 1 (Hauptstadt in Cypern, Platz am Hafen) sind die Gespräche zwischen Jago, Desdemona und Emilia größtenteils gestrichen. Ebenso finden sich in der Zechscene (II, 3) unverständliche Streichungen. Der Wegfall von Akt III, Scene 1 und 2 findet sich in vielen Bearbeitungen[1]). Akt IV Scene 1 läßt den Anfang vermissen. Jago beginnt erst mit: — „Sei wirksam, Gift, sei wirksam.“ — Die Maßnahmen bei dieser Einrichtung sind so sonderbar, stehen in direktem Widerspruch zu Dingelstedt, daß uns Bedenken aufkamen, diese Bearbeitung stamme nicht von ihm. Bartels führt sie aber in der Chronik an, auch findet sich diese Angabe auf dem entsprechenden Theaterzettel[2]). Das Regiebuch wurde uns in der Weimarer Hofbibliothek ausgehändigt und für das richtige befunden. Aus dem Widerspruch zu den sonstigen Bearbeitungen kann nur geschlossen werden, daß es sich um eine ganz oberflächliche, schnell entstandene Arbeit handelt. Dem Dramaturgen und Regisseur fehlt hier die bindende Einheit, die nun einmal nötig ist für ein kraftvolles künstlerisches Wirken. Aus dem folgenden wird sich ergeben, wie der Regisseur Dingelstedt mit dem Dramaturgen sonst immer Hand in Hand gearbeitet hat.

---

[1]) Wie: Othello Bühnenbearbeitung von Friedrich Wittmann. Reclam Bühnenshakespeare, II. Bd.

[2]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 305. Vgl. die Zettelsammlungen auf der Generalintendanz.

Dingelstedt, der Regisseur hatte als Grundprinzip, was schon dem Dramaturgen als höchste Forderung und Erfüllung gegolten: Gesamtwirkung, Gesamteindruck der Dichtung. Dingelstedt selbst hat das zwar nie oder nur andeutungsweise ausgesprochen[1]); doch wie diese Tatsache in früheren Betrachtungen bereits für den Dramaturgen beweiskräftig gezeigt werden konnte, läßt sie sich für den Regisseur folgern.

August Klingemann, der Braunschweiger Theaterleiter am Anfang des 19. Jahrhunderts, wandte sich an einen Schauspieler mit folgenden Worten[2]): „Nicht Du allein mußt Dich Deinem ganzen Wesen nach verwandeln und den entgegengesetzten Grundformen Deiner Individualität anpassen können, sondern alle Deine Mitschauspieler müssen bei jeder verschiedenen Darstellung Hand in Hand greifen und Ihr insgesamt sollt nur als ein einziges Gedicht, als ein einziges unzertrennliches Kunstwerk erscheinen, bei welchem Teil in Teil, Glied in Glied gefügt ist und eines das andere beherrscht und ihm wieder dient, je nachdem es der in sich selbst wirkende Organismus von Moment zu Moment notwendig macht. Nur unter diesen Umständen tritt überall Haltung ein, und die Schauspielkunst stellt, wie eine lebende Historienmalerei, große Ganze auf, in welchen ein echter Stil, ein durchgreifender Grundton herrscht, und vor denen die Zuschauer mit freudigem Erstaunen verweilen, weil sie neue Menschen und neue Welten vor sich zu erblicken wähnen .... Ihr müßt Euch selbst ganz entsagen lernen und Euch sogar da zum Dienen bequemen, wo die Begeisterung ihren freien Aufflug nehmen möchte." Das, was Klingemann ausgesprochen, kann, von Dingelstedt gesagt, gedacht werden. Diese Erscheinung, daß Gesamtwirkung ihm Grundprinzip war, beweist die ganze Kritik anläßlich

[1]) Ob irgend welche Regeln, Bestimmungen existieren, in denen Regiefragen erörtert sind, war nicht festzustellen, da das Weimarer Theaterarchiv, was unserer Meinung nach dafür in Betracht kommt, nicht zugänglich war.

[2]) Vgl. die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig von Heinr. Kopp. Hamburg und Leipzig, Voß 1901. Theatergesch. Forschungen Bd. 16 herausgeg. v. Berthold Litzmann S. 80.

der Aufführung des Historiencyklus, eine Kritik — das muß als maßgeblich hervorgehoben werden — von Leuten abgegeben, die etwas von der Sache verstanden. So berichtet der oftmals genannte Stahr[1]) selbst und teilt von der Künstlerin Charlotte von Hagn den Ausspruch mit: „daß sie seit langen Jahren Gesamtleistungen von ähnlichem Gehalte, von solcher Harmonie des Colorits im Zusammenspiele nicht gesehen, wie diese Aufführungen, wo kein einzelner unter den Mitwirkenden aus dem Rahmen hervortrat, keine isolierte Virtuosität sich, die anderen verdunkelnd, hervordrängte, und wo endlich trotz der Massenhaftigkeit des erforderlichen Personals auch kein untergeordneter Comparse störend wirkte[2])."

Sein Grundprinzip suchte Dingelstedt überall zu erstreben; und zwar erreichte er durch zwei Mittel dieses Ziel: durch eine feinsinnige Innenregie und Außenregie. In der Innenregie waren es drei Momente, die das Gewollte zu verwirklichen strebten:

1. Natürlichkeit des Spiels und die daraus entspringende Unterordnung der einzelnen Glieder unter das Ganze,
2. Malerische Scenengruppen,
3. Künstlerische Belebung der toten Statisterie.

Dingelstedts Forderung war: unbedingte Natürlichkeit im Spiel auf der Bühne; er wollte Menschen in ihrem Fühlen, Wollen und Handeln auf der Bühne sehen. Durch diese Natürlichkeit vermochte auch eine solche Gesamtwirkung erreicht zu werden. Irgend einen ihm nicht zusagenden Satz, den er aber nicht missen wollte, ließ er im Hintergrunde in einer lachenden Gruppe „irgendwo und irgendwie sprechen, wo man es allenfalls verstehen konnte, wenn man wollte, aber nicht zu verstehen brauchte. So zwanglos und einfach und natürlich hatte sich vorher niemals im Theater eine Unterredung abgesponnen . . . all die tausend Kleinigkeiten, denen das Publikum kaum irgend welche Beachtung schenkt,

[1]) Stahr a. a. O. Kleine Schriften III S. 230.

[2]) Vgl. auch Beil. zur Allgem. Ztg. Nr. 128 vom 7. Mai 1864. Und Grenzboten: 23. Jahrgang 1864 I. Bd. S. 92ff und 23. Jahrgang 1864 2. Bd. S. 256—270, endlich Bamberg, Otto Lehfeld a. a. O. S. 20f.

die es als selbstverständlich hinnimmt, und die tatsächlich so schwer auf der Bühne durchzusetzen und von so großer Bedeutung sind, regelte Dingelstedt mit wunderbarem Feingefühl. Wann und wo die Schauspieler sich zu setzen, wann sie aufzustehen hatten, wann für den Stellungswechsel der richtige Augenblick gekommen war, wie sie zuzuhören, wie sie sich in unbeschäftigten Augenblicken zu benehmen hatten — es war ein wahres Vergnügen, zu beobachten, wie reizend er das alles einrichtete[1]). Seine Regiebücher liefern den Beweis für diese Sorgfalt und rastlose Tätigkeit des Regisseurs. Oft sind Stellungen bis ins kleinste ausgearbeitet und mit Bemerkungen versehen. Eine fließende Tatsache, die aus allen Regiebüchern Dingelstedts ersichtlich ist.

Möglich war die Verwirklichung der Theorie in der Praxis natürlich nur durch seine kraftvolle Persönlichkeit, die durchaus Hochachtung und Respekt ausstrahlte und einflößte. Das eben ist gerade selten, daß der theoretisch gebildete Dramaturg wie der bühnenpraktisch-einsichtige Regisseur sich in der Person Dingelstedts vereint fanden. Die Persönlichkeit des Regisseurs — ich erinnere an Max Reinhardt — und nur sie, alles theoretisch-künstlerische Können nützt in der Praxis nur halb, vermag den großen Einfluß auf die Mitglieder auszuüben, daß Begeisterung für die Sache rege wird, daß trotz des bewußten oder unbewußten Strebens vieler nach verschiedenen Richtungen, wie sich das bei den verschiedenen Individualitäten von selbst ergibt, die einzelnen ohne Schablone gezwungen werden, unter die Einheit des Kunstwerkes. Dadurch wurde von Dingelstedt höchste Kunstwirkung erreicht.

Das darf freilich nicht verschwiegen werden: während der sonst trockene Laube mit großer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit die Schauspieler in die Tiefen des Verständnisses einführte, und die klar leuchtende Perle des Wortes immer wieder mit unendlichem Fleiß und Freude aus der Verborgen-

---

[1]) Paul Lindau: Laube und Dingelstedt, zwei Regisseure. Nord und Süd, 1901. Bd. 98, S. 60—82. Vgl. auch Ludwig Speidel, Persönlichkeiten. Biographisch literarische Essays. 1910 bei Meyer und Jessen, Berlin S. 190—201 (Franz Dingelstedt).

heit hervorholte und in dieser Kunst der erste Meister bis heute blieb, war Dingelstedt das Wort mehr Nebensache[1]). Auf die natürliche Sprechweise suchte er zwar zu wirken[2]), aber ihm kam es nicht so auf die Gestaltungskraft des Wortes an, vielmehr auf die Wirkung des Ganzen. Darum ist Dingelstedt trotz seiner großen Vorzüge nicht der vollkommene Regisseur gewesen. In einer gewissen Vernachlässigung des Wortes, die sich besonders später herausbildete, liegt der Mangel seiner Innenregie[3]).

Anläßlich der Aufführung der Königsdramen wurde Einordnung unter das Ganze von der Kritik besonders gerühmt. In der Allgemeinen Zeitung heißt es[4]): „In Bezug auf die Inscenierung darf man es ohne Scheu aussprechen, daß seit Immermanns Musterbühne in Düsseldorf ein so wohlgeschultes Ensemble in Deutschland nicht erreicht worden ist. Alle Kräfte ordnen sich dem Ganzen unter, und jede tritt auf der rechten Stelle bedeutsam hervor. Man sieht jedes Wort, jede Bewegung ist sorgfältig erwogen worden, so daß es auch Anfängern möglich wird, sich ohne Störung dem Gesamtbild einzufügen. Alles ist auf einen Ton gestimmt." Und Ludwig Eckhardt schreibt[5]): „Das Zusammenspiel war in Weimar vortrefflich und — bei so schwierigen Stücken ein neuer Beweis, welch vortreffliche Leistungen selbst Theater zweiten Ranges erzielen können, wenn ein Geist einheitlicher Leitung sie beseelt."

Ein anderes Moment, durch das Dingelstedt die Gesamtwirkung der Dichtung herbeiführte, war die Gruppierung der Personen in den einzelnen Scenen. Sie pflegte geschmackvoll nach malerischen Grundsätzen zu geschehen. Auch das beweisen zahlreiche Beispiele in den Regiebüchern. So wird die dort bis ins Kleinste malerisch geordnete Tunierscene im ersten Akte Richards II. von der Kritik sehr

---

[1]) Paul Lindau, Nord und Süd a. a. O. S. 74.
[2]) Bamberg, Otto Lehfeld . . , a. a. O. S. 20.
[3]) Vgl. Bamberg, Otto Lehfeld . . . a. a. O. S. 20.
[4]) Beilage zu Nr. 128, 7. Mai 1864.
[5]) Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft Nr. 1 S. 390.

gelobt[1]). Desgleichen im zweiten Aufzuge die Verhandlungsscene mit Richard. Rechts vorn, hoch, die Burg; auf einer tieferen Zinne erscheint der König zur Verhandlung. Bolingbroke steht links ganz im Vordergrunde, der bei den Verhandlungen vermittelnde Northumberland schreitet von einem zum andern. Die Bühne ist angefüllt mit Gruppen der Rebellen, die die Bildlinie schließen. — Auch die Anordnung in der Westminsterhalle fand großen Beifall; vor allem aber das Arrangement der Lagerscene in Heinrich V. Im Vordergrund des Königs Zelt, im Hintergrunde hügeliges Land mit Lagerfeuern[2]). Dingelstedts Geschmack für das Bildgemäße, der uns noch besonders in seiner Außenregie beschäftigten wird, kommt in diesen Gruppenbildungen außerordentlich zu Geltung. Bamberg meint, daß alle Stellungen, Gruppierungen, Aufzüge, Schlachtenbilder, Feste, Tänze, Dingelstedt erst während der Proben entstanden seien[3]). Dies scheint uns unrichtig. Dingelstedt hat nach seinen Regiebüchern bereits vorher alles bis ins kleinste erwogen. Daß Einzelheiten im Laufe der Proben geändert wurden, oder neu hinzukamen, ist nur zu natürlieh. Die Haupttätigkeit aber war bereits vor Beginn der Bühnenproben abgeschlossen.

Ganz besonders wurde die Gesamtwirkung erhöht durch Dingelstedts Fähigkeit, mit Massen zu operieren. Er selbst spricht einmal von seinem „angeborenen Hang zu Massenentwicklungen und Massenwirkungen“[4]). Und führt seine Ansichten darüber einmal weiter aus[5]).

„Das Volk, — das in den Historien eine handelnde Rolle spielen muß, dessen das historische Drama so wenig entbehren kann wie das Historienbild der Gruppen und

---

[1]) Vgl. Grenzboten 23. Jahrg. I. Bd. 1864 S. 92ff.

[2]) Vgl. Grenzboten ebenda 23. Jahrg. I. Bd. 1864 S. 92ff.

[3]) Bamberg, Otto Lehfeld . . . a. a. O. S. 20. Vgl. auch Vossische Ztg. 1907 Nr. 409 Laube und Dingelstedt am Regietisch von Josef Altmann.

[4]) Münchener Bilderbogen a. a. O. S. 71.

[5]) Vgl. Shakespeares Historien. Deutsche Bühnenausgabe von Franz Dingelstedt 3 Bde. in einem Buche, Berlin, Reimer 1867 Bd. II S. 136f.

Massen — dies Volk will in der Darstellung, obwohl es auf dem Zettel zu unterst steht, mit oberster Sorgfalt bedacht und behandelt werden. Die Schwierigkeit solcher Ensemblescenen, Versammlungen, Aufstände, Schlachten, Rückzüge usw. kennt jeder Erfahrene. Sie sind im Schauspiel viel größer als in der Oper, wo der Taktierstab des Kapellmeisters und des Chordirektors wenigstens eine äußerliche Einheit herzustellen vermag. Und doch beruht ein guter Teil der Wirkung Shakespearescher wie historischer Dramen auf glücklicher Ausführung der Volksscenen. Die gewöhnliche Praxis und Routine der Regie reicht dazu nirgends aus; ihr Triumph pflegt darein gesetzt zu werden, daß im Handgemenge kein Krieger den Gegner trifft, und daß sogenannte Tuttireden „zusammenklappen", als kämen sie aus einem Munde. Nichts ist verkehrter als dies. Doch läßt sich für den einzelnen Fall eine bestimmte Vorschrift nicht geben. Der Geist der Scenen, ihre Intention, ihr Verhältnis zu den Hauptpersonen und zur Handlung, der Wechsel ihres Ausdrucks muß genau studiert und nach dem Leben reproduciert werden. Man suche auf, was darinnen liegt, und man wird erstaunt sein über die Wirkung, welche oft ein einziger, wilder Ausruf, ein Lärm in der Kulisse hervorbringt. Nur behandle man dergleichen Vorwürfe nicht nach der Schablone; man lasse das Volk verworren durcheinander sprechen, nur einzelne Stichworte, (wie Rache, Mord, Nieder, Hoch) klar hervortreten, und nicht auf das Komanndo des Statistenführers den Lärm plötzlich ausbrechen und ebenso plötzlich abbrechen, sondern allmählich entstehen, wachsen, zurückweichen, verhallen. Man nüanciere den Ausdruck, die Bewegungen, Gestalten aller Mitwirkenden und vergesse nie, daß das Einstudieren solcher Scenen, das in der Regel auf einer Generalprobe abgemacht wird, mehr Mühe erfordert, als das Zusammenspiel der Hauptdarsteller." Klingt das nicht ganz nach Reinhardt? — Wie schwer die Lösung dieser Aufgabe bei der toten Statisterie damals war und noch heute ist, kann kaum gesagt werden. Auch hatte Dingelstedt, wie heute viele ernste und groß angelegte Regisseure mit der Gleichgültigkeit dieser Leute dem Kunst-

werk gegenüber zu rechnen; ihnen ist ja so schwer beizubringen, daß ihre Mitwirkung, auch nur im allerkleinsten, dem Kunstwerk gilt. Daß Dingelstedt trotz dieser Schwierigkeiten, die heute selbst im Deutschen Theater in Berlin manchmal zu beobachten sind, solche Erfolge erzielte, ist wieder ein Beweis der Regiekraft dieses Mannes. Die Wirkungen, die von Dingelstedts Massenorperationen ausgegangen sind, müssen nach den Kritiken der Zeit und sonstigenBesprechungen ungeheuer gewesen sein: „Namentlich aber waren die Volks- und Kampfscenen, diese Bilder der Massenbewegung, welche für die große Geschichtschronik Shakespeares ebenso wichtig sind, wie die Gruppierungen der hervorragenden Helden mit Meisterschaft angeordnet. Ein stimmungsvoller Hauch poetischer Lebendigkeit, stets der Lage angemessen, bewegte diese Tableaux. Nirgends die tote Gleichgültigkeit seelenloser Statisterie, nirgends die mechanische Einförmigkeit derselben Gestikulationen, des opernhaft einseitigen Mienenspiels — überall ein malerisch geordnetes, sich ergänzendes Hin- und Herbewegen, die Scene nie äußerlich vollgestopft, sondern stets in lebendiger Bewegung sich füllend[1].“ Paul Lindau berichtet aus eigener Anschauung von Dingelstedt: „In seinem eigentlichen Elemente war er aber erst, wenn sich ihm größere scenische Schwierigkeiten entgegenstellten, wenn er mit Massen arbeiten konnte, aus denen dieser oder jener sich loszulösen hatte, wenn er die Figuren kaum merklich verschob oder in wilder Bewegung durcheinander warf, wenn er den Eindruck irgend eines hochdramatischen Momentes auf eine große Versammlung reflektieren zu lassen hatte und dabei die einzelnen Individuen je nach ihrer Eigenart an der Handlung beteiligte[2].“ Dafür zwei Beispiele: Im „Wintermärchen“ führte Dingelstedt in der Gerichtsscene des zweiten Aktes eine solche Massenbewegung aus. Das Amphitheater vor den Toren von Syracus ist für die Sitzung bestimmt:

[1]) Beilage zu Nr. 128 der Allgemeinen Zeitung. 7. Mai 1864.

[2]) Paul Lindau: Nord und Süd a. a. O. S. 80. Vgl. auch Leipz. Illustrierte Zeitung Nr. 1091. 28. Mai 1864. Vgl. endlich Henneberger in den Grenzboten a. a. O. I. Bd. 1864 S. 92ff.

Auf den obersten Stufen — wir folgen dem Weimarer Regiebuch — lagert das Volk. In dessen Beweglichkeit gestaltet Dingelstedt ein Meisterstück. Wir sehen vor uns eine wildbewegte Menge, sich um Plätze streitend, essend, trinkend, lärmend. Trompetenstöße verkünden den nahenden Zug: die Menge befällt augenblicklich tiefe Erregung, die Stimmen wogen noch mehr durcheinander, werden lauter — dann plötzlich wie sich besinnend: ein allgemeiner, lauter Ruf der Erwartung. Verstummen. Stille. — Wieder etwas Unruhe, doch nur in der Bewegung: alle Augen wenden sich nach links, viele Hände weisen dahin. Mütter heben ihre Kinder in die Höhe. Leontes erscheint. Laue Begrüßung. Gemurmel. Dann: Hermione. Ein allgemeiner Jubel bricht los, immer stärker anschwellend! Der Älteste des Gerichtshofes gebietet Schweigen. — Ruhe . . . Das Volk lauscht gespannt . . . Das Orakel erscheint; die Stille wird noch atemloser. Nach Verlesen des Orakels: Aufbrechender Jubel! . . . Bei Leontes' Ruf: „Verfälscht" . . . totes Schweigen. . . . Der Donnerschlag! Das Volk packt eine unbändige Angst und Erregung! Schreie durchgellen die gewitterschwere Luft; alles stürzt in angstbeklemmenden Verzweiflungsrufen dem Ausgang zu . . . Die Stimmen verhallen in der Ferne . . . Dies ist ein Beispiel glänzender Regiekunst. Man stelle sich die Wirkung vor; ein Volk bestehend aus mitfühlenden, handelnden, wirklichen Menschen auf der Bühne. . . . Welch' ungeheure Wirkung! — Oder die Anordnung der Schlacht in Richard II[1]): Das Tempo der Handlung ist auf höchste Schnelligkeit gestellt. In der Mitte der Bühne Einzelkämpfe von links nach rechts sich fortbewegend. Im Hintergrunde stauen sich breite Heeresmassen, die Speere entgegenhaltend; ein Teil drängt den andern fort. Den Siegern rücken weitere Kämpfer nach. Neues Zusammendrängen; einzelne fallen. Eine ewige Abwechselung während der ganzen Dauer des Bildes. — Das Regiegeschick liegt hier in folgenden zwei Momenten: in einem Bilde zwei Handlungen. Ein Gemälde wirkt nur

---

[1]) Vgl. Grenzboten 23. Jahrg. I. Bd. 1864 S. 92ff.

dann vollkommen, wenn das Auge sich auf eine im Bilde liegende Handlung konzentrieren kann. Was dem Gemälde schadet, dient dem Bühnenbild zum Vorteil. Durch die zwei gegebenen Bilder, die Einzelkämpfe in der Mitte, die Massenkämpfe im Hintergrund, wird die Sehkraft des Auges zersplittert und besonders durch die Bewegung, die von dem Massenkampfe zu den Einzelkämpfern hinstrebt und umgekehrt, durch das Sichloslösen von ganzen Gruppen und das Anschließen einzelner an die Masse, in fortwährender Nervosität gehalten, sodaß es alles sieht und doch nichts genau. Dadurch wurde begreiflicherweise eine kolossale Wirkung hervorgebracht: es war ein Schlachtbild größter Natürlichkeit, ein Auf und Ab, ein Hin und Her!

Es ist daraus ersichtlich, wie lebendig Dingelstedt Scenenbilder zu gestalten wußte. Er hatte die Massen in seinen Händen und spielte förmlich damit. Er warf sie durcheinander, trennte sie, ließ einige Personen sich loslösen, die Momente wurden variiert, kurzum mit dieser großen Regiekunst, die in der formvollendeten Massenbehandlung liegt, wurde die Gesamtwirkung einer Dichtung ganz beträchtlich gesteigert.

Neben der Innenregie brachte bei Dingelstedt in gleicher Weise die Außenregie das Grundprinzip zur Verwirklichung. Während von Laube das Bild der Bühne, soweit es durch Dekorationen und Stimmungsmittel anschaulicher gemacht werden konnte, vernachlässigt wurde und alle Tapezierkünste, Landschaftsbilder, charakteristische Möbel und Geräte, auch Beleuchtungseffekte als nicht zum Wort der Dichtung gehörig einen zu untergeordneten Rang bei der Aufführung einnahmen, erwies Dingelstedt sich gerade darin als der künstlerisch begabte, phantasiereiche Regisseur[1]). Martersteig sagt über diese Regiekunst Dingelstedts sehr treffend[2]): „Er schuf aus der bildlich-plastischen Vorstellung heraus, aus

[1]) Vgl. Paul Lindau, Laube und Dingelstedt, zwei Regisseure, Nord und Süd 1901 Bd. 98 S. 60—82. Vgl. auch Max Martersteig, Das deutsche Theater . . . a. a. O. S. 430 und 440.

[2]) Ebenda S. 434. Vgl. auch Max Martersteig Regiekünstler: Tägl. Rundschau Beil. Nr. 109, 1901.

der Gesamtstimmung, und gönnte dem schmückenden Ornament in der Dichtung wie auf der Scene breiten Raum. Empfindung für die lyrischen und musikalischen Elemente [1]) im Drama ging Hand in Hand mit dem Sinn für das Malerische. Man kann Dingelstedt mit Berlioz vergleichen: wie dieser das Orchester für die moderne Musik durch eine Erweiterung der Instrumente reformierte, so bereicherte er die dramaturgische Technik der Inscenierung durch neue Mittel, die er den Schwesterkünsten entlehnte ... Seine Phantasie folgte sichtlich der Entwicklung der Schwesterkünste: In seinen Inscenierungen der Nibelungen, der Genoveva, der Königsdramen, war das bildliche Element in enger Fühlung mit den damaligen deutschen Meistern. Der Stil Cornelius', Kaulbachs, aber auch die gemalte Lyrik Schwinds war in seinen Bühnenbildern bemerkbar. Und sie bedeutete gegenüber dem sträflichen Schlendrian des Theaters, das zu jener Zeit immer noch der schlechtesten romantischen Schablone anhing, sehr viel". Dingelstedt selbst gibt von der Art seiner Inscenierungsweise einmal ein vorzügliches Beispiel, das seinen künstlerischen Sinn und Geschmack, der auf die Gesamtwirkung und Gesamtstimmung abzielte, veranschaulicht. — Er schreibt in seinen Münchener Bilderbogen [2]) über die Inscenierung der „Braut von Messina": „Ich baue mir ... die „prangende Halle" im ersten Akt, im zweiten die Gartenterrasse des Klosters sorgfältig und mit selbstvergnügtem Raffinement auf, vor allem den Lokalton feststellend: ein normannischer Palast in Messina, eine Schlucht im „Waldgebirg des Aetna", daß ich aller Topographie Trotz bietend, diesen selbst noch nicht habe zeigen können mit einer aus den beschneiten Gipfeln aufsteigenden Rauchsäule, ist mir ein nagender Kummer; glüht, dampft und speit doch der Vesuv in der Oper nun schon durch ein halbes Jahr-

---

[1]) Die Verwendung der Musik ist bei Dingelstedt häufig. Dadurch entstehen große melodramatische Wirkungen, wie z. B. am Schluß des Wintermärchens.

[2]) Münchener Bilderbogen a. a. O. S. 70ff. — Im ersten Teil der Arbeit wurde auf eine Neueinstudierung der „Braut von Messina" in Weimar hingewiesen.

hundert unbeanstandet fort. Zu der Terrasse gelangt man von unten; nur mit halbem Leib sichtbar, belauscht Don César mit seinen Begleitern das Gespräch des liebenden Paares und stürzt dann mit einem Tigersprung herauf, herab, hervor zu dem blitzstrahlenden Mordstreich. In die Halle steigt man dagegen herunter, auf einer imposanten Riesentreppe, die hoch oben aus den Soffiten in doppelter Windung, mit einem breiten Absatz in der Mitte, auf die Vorderbühne führt. Von dort herab poltern zuerst, von entgegengesetzten Seiten auftretend, auf dem Absatz zusammenstoßend, drohende Blicke und Geberden wechselnd, unter kriegerischer Musik von draußen, die den vom Dichter vorgeschriebenen Einzugsmarsch fortsetzt, die beiden Chöre. Ich lasse sie weder uniformiert noch in Gänsemarsch auftreten, sondern in zwei wilden, wirren Haufen nach Möglichkeit zahlreich, staubbedeckt, kampfgerüstet, die Schwerter zum Teil gezückt, die Schilde gehoben, je ein zerfetztes Fähnlein flatternd über jeder Schar. Später erscheinen ebenso, aber im langsamsten Kothurnschritt die Mütter und ihre Söhne. Dieses Arrangement hat sich überall . . . als wirksam bewährt. Er erläutert dann noch eingehender[1]). Das Herrenhaus von Messina, hoch thronend, auf dem, die Stadt, den Hafen, die Meerenge und die calabrische Küste beherrschenden Felsengürtel, ein normannischer Bau, von außen und im Innern gleich düster, hat im tief gelegenen Erdgeschoß eine weite „Halle", deren plumpe Pfeiler mit Waffen, Trophäen aus Sarazenenkämpfen und Schnäbeln gekaperter Schiffe geschmückt sind. Dort empfängt die Fürstin die Stadtverordneten; dort versammeln sich die Begleiter der zwei Söhne des verstorbenen Fürsten, das Hausgesinde, dunkel gesprengt von maurischen Sklaven, die beim Einzug zusammenströmende Bevölkerung; wie denn in diesen weiten Räumen alle Haupt- und Staatsaktionen abgespielt werden. Die fürstlichen Gemächer befinden sich im ersten Stock, zu dessen Eingang eine äußere Freitreppe führt, über das Erdgeschoß von beiden Seiten emporsteigend, entsprechend der Doppelstiege, welche im Innern aus dem

---

[1]) Vgl. auch Liebscher a. a. O. S. 103—106.

ersten Stock in die Halle hinabgeht. Im ersten Stock befindet sich die Schloßkapelle, die genau nach Don Césars malerischer Beschreibung und nach des Dichters Vorschrift in derselben Einrichtung und Ausschmückung verblieben ist, wie bei der Beisetzung des verstorbenen Fürsten. Daß die Witwe und ihre Söhne unmittelbar nach Ankunft der letzteren zuerst am Sarkophage des Fürsten ihre Andacht verrichten und an der stillen Totenmesse, die in der Kapelle gefeiert wird, sich beteiligen, ergibt sich doch gewiß aus der Situation und kann nicht als gesuchter Theatereffekt erscheinen. Wenn hoch oben die Flügeltüren der Kapelle aufgerissen werden, sieht der Zuschauer, wie sich die drei, in tiefe Trauer gehüllten Gestalten von den Knieen erheben und langsam die breite Stiege in die Halle herniederschweben, unten empfangen vom Preislied beider Chöre, denen sich die Ältesten von Messina, die Hausdienerschaft, das Volk beigesellt haben. In der Mitte schreitet die Fürstin einher, das schöne Haupt freudetrunken erhoben; an ihrer rechten Hand Don Manuel, ein blonder Normanne, zur linken Don César, der tiefdunkle Südländer. So stellt sich ein figuren- und farbenreiches Bild zusammen, welches selbstverständlich nicht bunt ist, aber auch nicht eintönig schwarz und welches in mannigfaltige Bewegung gesetzt wird durch die Teilnahme der Menge an der Handlung, der Stimmung den Reden der dominierenden Personen. Zu diesem Zweck erlaube ich mir auch mit dem Text der Chöre eine weit, hoffentlich nicht zu weit gehende Freiheit. Schillers eigene Intentionen verfolgend, teile ich ihn bald zwei bald drei Sprechern zu, wo keine langen Solosätze eintreten, und lasse die Tuttireden, welche auf kurze Schlagworte und Ausrufe zurückgeführt werden, hier und da, in gleichsam unwillkürlichem Ausbruch, das Volk einfallen. „Krieg“ (fortissimo) oder „Frieden“ (piano). Da stimmen die Ältesten von Messina flehend ein. Und wie ich mit dem herkömmlichen Aufmarsch, Contremarsch, Abmarsch der Chöre gebrochen habe, halte ich sie auch während des ganzen ersten Aufzuges in äußerlicher Bewegung; sie gehen ab und zu, sondern sich in einzelne Gruppen, treten dann wiederum zusammen in feste Massen,

lagern sich, Schild und Schwert abwerfend, auf den Stufen der Treppe, werden von Sklaven mit Speise und Trank gelabt. Am Schlusse des Aktes verläuft sich dann alles, sodaß nur ein paar Führer des alten Chores auf der Scene zurückbleiben, die sich in unheimlichem Flüsterton über die Greuel des Hauses unterhalten. Hier fehlt mir, was ich bisher nicht gewagt habe, anzubringen, aus Bedenken gegen den Anachronismus, das Bild des jüngtverstorbenen Fürsten, eine Riesengestalt, ein dämonischer Kopf, in charakteristischen Zügen an beide Söhne mahnend. Wenn dasselbe von einem Pfeiler in die allmählich dunkel und leer gewordene Halle herniederschaute, ein stummer Zeuge der Familienschicksale, die seine Schuld fortzeugend hat geboren, so wäre der Gesamteindruck ein vollkommener und die Grundlage für das ganze Stück gewonnen, insonderheit auch für den Gegensatz des zweiten Aktes, das Landschaftsbild des Klostergartens, für welches ich allerdings noch keinen Rottmann gefunden."

Aus dieser Darstellung, die tiefen Einblick gewährt in das durchaus künstlerische Regieschaffen und zeigt, wie dieser Mann allem wahres Leben einzuhauchen versteht, so daß trotz des Scheins ein natürliches Sein in seiner Wirkung vor unseren Augen steht, ist klar ersichtlich, daß alle einzelnen Teile des Bildes in dem Grundprinzip der Gesamtwirkung zusammenfließen. Obwohl Innenregie und Außenregie miteinander in dieser Erläuterung der Braut von Messina verquickt sind, wie das in jeder Dramenaufführung natürlich zum Ausdruck kommen muß, haben wir diese Dingelstedtsche Auseinandersetzung trotzdem an diese Stelle der Arbeit gesetzt, weil dadurch einmal ein guter, zusammenfassender Rückblick auf die bei Dingelstedt vorkommenden Momente der Innenregie gegeben wird, zum anderen das Loslösen beider Teile der Regie aus dem Ganzen der Erläuterung dieser höchst künstlerischen Inscenierungsanalyse schwer geschadet hätte. Aus der ganzen Chor- und Volksbehandlung in dieser Inscenierung ergibt sich eine Dingelstedtsche Kongenialität mit Max Reinhardt. Auch in dem „zu Ehren bringen des koloristischen Elements", das Gaehde als eine

der Grundlagen der Regietätigkeit Max Reinhardts bezeichnet [1]), liegt eine geistige Verwandtschaft mit Dingelstedt.

Die Kritiken der Weimarer Zeit heben die Betonung und richtige Verwendung der Dekoration in den Aufführungen hervor: dahin spricht sich aus Stahr [2]), Henneberger [3]), von Loën [4]) und die Kritiker der Allgemeinen Zeitung [5]) und der Leipziger Illustrierten Zeitung [6]).

Auf die Kostüme der Darstellenden wurde gleichfalls von Dingelstedt besondere Rücksicht verwendet. Während früher, ohne geschichtlich treue Vorbilder zu Hilfe zu nehmen, die Bühne „die schillernden Romanschilderungen alten Lebens“ in Erscheinungen umsetzte, Ritter mit wallenden Federbüschen, bombastisch gestickten Scherpen und Edelstein besetzten Wehrgehängen, mit all dem Plunder, den ein historisch geschulter Sinn heute als widerwärtige Geschmacksverirrung empfindet, auf ihr lustwandelten, ohne gestört zu werden, brachte Dingelstedt hier die erste Reform, sich auf gute Vorbilder stützend, die Cornelius, Kaulbach und Schwind ihm boten [7]).

Goethe hat über die Kostümfarben in ihrem Verhältnis zu den Raumdekorationen, in denen sie wirken sollen, einmal ganz treffende Äußerungen getan, die zwar in der Form, wie sie Eckermann berichtet, etwas sonderbar anmuten, dennoch sehr bedeutsam sind. Es geschieht dies in dem Gespräch am Mittwoch den 17. Februar 1830 [8]). „Wir sprachen über das Theater, und zwar über die Farben der Dekorationen und Anzüge. Das Resultat war folgendes:

---

[1]) Vgl. Aus Natur und Geisteswelt: Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. Bd. 230: Das Theater, Schauspielhaus und Schauspielkunst vom grichischen Altertum bis auf die Gegenwart von Dr. Chr. Gaehde, Teubner Leipzig 1908.

[2]) Stahr a. a. O. S. 230.

[3]) Grenzboten 23. Jahrg. I. Bd. 1864 S. 92ff.

[4]) Wissenschaftl. Beilage der Leipz. Ztg. Donnerstag 14. Jan. 1864 Nr. 4.

[5]) Beilage zu Nr. 129, 8. Mai 1864.

[6]) Nr. 1091, 28. Mai 1864.

[7]) Max Martersteig, Das deutsche Theater . . . a. a. O. S. 273.

[8]) Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, von Johann Peter Eckermann, Leipzig 1902 Max Hesses Verlag S. 317.

Im allgemeinen sollen die Dekorationen einen für jede Farbe der Anzüge des Vordergrundes günstigen Ton haben wie die Dekorationen von Beuther, welche mehr oder weniger ins Bräunliche fallen und die Farben der Gewänder in aller Frische heraussetzen. Ist aber der Dekorationsmaler von einem so günstigen unbestimmten Tone abzuweichen genötigt, und ist in dem Falle etwa ein rotes oder gelbes Zimmer, ein weißes Zelt oder ein grüner Garten darzustellen, so sollen die Schauspieler klug sein und in ihren Anzügen dergleichen Farben vermeiden. Tritt ein Schauspieler mit einer roten Uniform und grünen Beinkleidern in ein rotes Zimmer, so verschwindet der Oberkörper, und man sieht bloß die Beine; tritt er mit demselben Anzuge in einen grünen Garten, so verschwinden seine Beine und sein Oberkörper tritt auffallend hervor. So sah ich einen Schauspieler mit weißer Uniform und ganz dunklen Beinkleidern, dessen Oberkörper in einem weißen Zelt und dessen Beine auf einem dunklen Hintergrunde gänzlich verschwanden und selbst — fügte Goethe hinzu — wenn der Dekorationsmaler in dem Falle wäre, ein rotes oder gelbes Zimmer oder einen grünen Garten oder Wald zu machen, so sollen diese Farben immer etwas schwach und duftig dargestellt werden, damit jeder Anzug im Vordergrunde sich ablöse und die gehörige Wirkung tue.“ Goethe scheint sich hierüber nicht weiter geäußert zu haben. Aber er würde bei seinem sicheren Geschmack auf die Frage nach der Beschaffenheit eines Kostüms sicherlich der Einfachheit und dem historischen Charakter desselben das Wort geredet haben. — Dingelstedt äußert sich übrigens über die Kostüm- und Maskenfrage selber und zwar sehr treffend, wenn er angibt[1]: „Das Kostüm des 15. Jahrhunderts charakterisiert sich im allgemeinen durch lange Gewänder mit weiten, herabfallenden Ärmeln, sehr reich in Stoffen und diese mit großen Mustern. Das Wams der Männer ist kurz, wie auch die Taille der Frauen, mit Gürteln, die vorn geschnallt werden. Die Schuhe haben lange, aufwärtsgekehrte

[1] Vgl. Shakespeares Historien, Deutsche Bühnenausgabe von Franz Dingelstedt, 3. Bd. 1867, Bd. III S. 138f.

Spitzen. Das Haar der Frauen wird bei festlichen Gelegenheiten aufgelöst und über die Schultern fallend getragen; hohe Kopfputze, nach dem Schnitt der normännischen Hauben sind auch beim Volk Mode. Die Männer tragen das Haar ebenfalls lang, über der Stirn in gerader Linie verschnitten, die an den Schläfen in rechtem Winkel nach unten sich wendet. . . . Er spricht dann über die einzelnen Feldzeichen der Fürsten und sagt endlich: Auch in dieser Richtung ist nicht sowohl volle historische Treue, als durchgehende Bezeichnung nötig . . . . Dergleichen äußerliches und augenfälliges Detail fördert das Verständnis in hohem Grade. Doch hat es als allgemeine Regel auch hier zu gelten, daß die heutige Bühne zwar nicht mehr bei der bloß angedeuteten Symbolik der Shakespeareschen stehen bleiben darf, aber auch nicht in peinliche Realistik sich zu verlieren braucht, vielmehr eine künstlerische Mitte und ihre eigene, theatralische Convention mit Consequenz inne zu halten suchen muß. . . ." Damit hat Dingelstedt den heute einzig gültigen Standpunkt in dieser Angelegenheit bekräftigt. Eine ganz ähnliche, doch bemerkenswerte Äußerung über die Beschaffenheit der Weimarer Kostüme zur Dingelstedtschen Zeit macht Henneberger[1]) und spricht von der historischen Echtheit dieser. Ihm scheint die Echtheit nur soviel ein Erfordernis, als die Tracht charakteristisch und nur soweit zulässig als sie nicht unschön ist. Damit sagt er Richtiges. Die Lösung des Problems der Echtheit, oft sehr schwierig, beruht häufig in der bloßen Andeutung, nicht in der Übertreue, die bei den Meiningern zum Museum ausartete und noch jüngst im Berliner Königlichen Opernhause anläßlich der Neueinstudierung der „Hugenotten" zu einer historischen Treue „bis auf die Westenknöpfe" verführte.

Von diesen Auswüchsen war bei Dingelstedt nicht die Rede. Er hatte Professor Doepler, einen Münchner Maler, an das Hoftheater berufen, der hauptsächlich bei den „Nibelungen" und „Königsdramen" die Kostüme entwarf, die charakteristisch und historisch treu, im ganzen einfach ge-

[1]) Vgl. Grenzboten 23. Jahrg. I. Bd. 1864 Leipzig S. 92ff.

arbeitet wurden[1]). Die kolorierten Zeichnungen im Theatermuseum des Weimarer Hoftheaters haben uns das bestätigt. Doepler erfand in Weimar den Golddruck auf Stoff, mit dem große Effekte erzielt wurden[2]). Leider vermag diesem Bericht nichts näheres hinzugefügt werden[3]). Die bereits des öfteren erwähnten Kritiker heben immer die neuen Kostüme rühmend hervor, vor allem hinsichtlich der historischen Treue. Dadurch ist erwiesen, daß die Äußerungen Karl Nowacks[4]) über die „bombastischen Massenwirkungen" Dingelstedts und daß dieser „die historische Treue Georgs von Meiningen" nicht besessen habe, auf falschen Voraussetzungen beruhen. Der Kern und Zweck der genialen Massenentwicklungen und Massenwirkungen wird von Nowack nicht erkannt, oder wenigstens falsch gedeutet; für beide Vorwürfe führt er übrigens keine Belege an.

Das dritte Moment, das für die Totalwirkung der Dichtung bei der Außenregie in Betracht kam, war die Theatermaschinerie. Hierhin gehört in erster Linie die Bühnenbeleuchtung mit ihren verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten, dem Wechsel des Farbenspiels in seinen mannigfachsten Abstufungen. Allerdings unseren heutigen Beleuchtungsapparat, der, zumal durch die von Jahr zu Jahr wachsenden Erfindungen, im stande ist, Farbennüancen, man möchte sagen, bis auf das Millimeter, abzumessen und so die feinsten und stimmungsvollsten Wirkungen zu erzielen, besaß Dingelstedt nicht. Was jedoch mit den vorhandenen Mitteln zu erreichen war, wurde angewendet. Leider geben die Kritiken jener Zeit niemals bestimmte Beispiele für die

---

[1]) Vgl. Grenzboten 23. Jahrg. I. Bd. 1864 S. 92ff.

[2]) Adelheid von Schorn: Zwei Menschenalter, Erinnerungen und Briefe. Berlin 1901 S. Fischer S. 93ff. — Die Bemerkungen Adelheids von Schorn, daß ein Graf Harrach die Seele des Ganzen (Theaterbetriebes) gewesen sei, also nicht Dingelstedt sind nicht ernst zu nehmen, da fast alles, was Adelheid von Schorn über Dingelstedt zu sagen weiß, zu erkennen gibt, in wie hohem Maße persönliche Abneigung gegen Dingelstedt mitsprach.

[3]) Vgl.: „Der neue Weg", 39. Jahrg. Heft 45, 12. November 1910, Erich Reiß, Berlin S. 567 ff. Paul Landau, Wanderungen durch die Theaterausstelluug.

[4]) Vgl. Schaubühne 2. Jahrgang Nr. 21, S. 613—617.

„Beleuchtungseffekte“, welche in den Weimarer Aufführungen zur Geltung kamen, sondern man spricht nur allgemein von der Tatsache dieser Wirkungen [1]). Paul Lindau berichtet aus eigenen Anschauungen [2]) ebenfalls allgemein, daß Dingelstedts Dichterphantasie sich vor allem in der feinen Abtönung der großen scenischen Vorgänge gezeigt habe, daß er ganz im Gegensatz zu Laube, dessen Bühnenbild immer die schärfsten Umrißlinien in der Zeichnung, die klarste Helligkeit und Bestimmtheit im Kolorit aufwies, darauf hinarbeitete, die Kontouren zu verwischen, die Farbe zu etwas Unbestimmtem abzutönen. Dingelstedt spricht einmal selbst, wenn auch gleich in Beziehung auf den Dichter Shakespeare von den Lichtwirkungen am Schlusse der bekannten Sturmaufführung [3]): „Shakespeare nahm als Prospero Abschied vom Theater, das ja auch ein Zaubereiland ist. Über dem ganzen Stück liegt ein wolkenschwerer, wetterschwüler Himmel mit prachtvollen Farbenspielen und Beleuchtungseffekten. Die Sonne neigt zum Untergange. In weiter, weiter Ferne sind verschwunden der taufrische Frühlingsmorgen der ersten Lustspielschöpfungen, der vollreife Mittag der Historien und der Tragödien. Die Weltanschauung des Dichters hat sich getrübt seine Kraft erschöpft. Es wird Abend, ein ruhiger Abend nach dem Sturm“.

Dingelstedt arbeitete häufig mit Beleuchtungskontrasten, durch die ein Scenenbild von dem anderen charakteristisch abgehoben wurde. Das beweisen wieder die Regiebücher. Während am Ende des Sturmvorspiels der Himmel im dunklen Gewitterfarbenton sich wölbt, von Wolken zerrissen, das ganze Bild in seinem Düster magisch von Blitzen erhellt .... liegt nach der Verwandlung, Prosperos Zaubereiland von Sonnenlicht durchflutet da. Schwere dunkle Farben das Bild verdüsternd; Schuldbewußtsein! Und nun: leuchtende,

[1]) Vgl. Henneberger in den Grenzboten: 23. Jahrgang. I. Bd. 1864, Leipzig S. 92ff.

[2]) Paul Lindau: Laube und Dingelstedt, zwei Regisseure, Nord und Süd 1901. Bd. 98 S. 60—82.

[3]) Münchener Bilderbogen a. a. O. S. 146.

strahlende Farbtöne; Freiheit und Friede! — Oder im Wintermärchen: Die Gerichtsscene mit ihrem traurigen Ende unter der entfesselten Wucht der Elemente, darauf: das lachende Tal in Arkadien! ... Endlich die ganz direkte Verquickung dieses Gegensatzes in seinem Festspiel „Der Erntekranz". Das Innere des Kyffhäusers, eine dunkle Höhle mit dämmerndem Licht. Beim Erwachen des Kaisers verbreitet sich ein magisches Licht wie von ihm ausgehend über den Raum. Dann öffnet sich der Hintergrund der Scene, die sonnenhelle Landschaft schickt ihr „Festlicht" in das Düster der Höhle. Daraus erhellt, wie wichtig auch diese heute noch manchmal vernachlässigten Stimmungsmomente Dingelstedts waren, um die Gesamtwirkung einer Dichtung zu vervollkommnen. Daß Dingelstedt auch alle anderen technischen Möglichkeiten der damaligen Bühnenmaschinerie verwendet hat, wenn er dadurch den Ton eines Werkes poetisch klangvoller erschöpfen konnte, ist bei seiner oft erwähnten Dichterphantasie selbstverständlich, wenn auch dafür besondere Belege fehlen.

Aus dieser ganzen Betrachtung über den Dramaturgen und Regisseur muß mit notwendiger Konsequenz geschlossen werden, daß wir es hier mit einer ganz besonderen Erscheinung in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts zu tun haben. Es ist erstaunlich, wie so bedeutende Fähigkeiten der Dramaturgie und Regie, theoretisch und praktisch sich hier in einer Persönlichkeit vereint finden, aus deren Verbindung mit einander kraftvolle Darstellungen unserer Dichterwerke zustande kamen, einer Persönlichkeit, die außerdem noch die für einen Hoftheaterintendanten nun einmal nötigen Repräsentationsfähigkeiten aufwies.

Das ist das Endergebnis: Dingelstedt sah das Kunstwerk immer als Ganzes; darum stellte er als Grundprinzip für Dramaturgen und Regisseur auf: Gesamtwirkung des Kunstwerkes, ein Prinzip, das er mit eiserner Konsequenz durchzuführen trachtete. Wie aber kein Prinzip in der Praxis bis zur vollkommensten Wirklichkeit durchgeführt werden kann, ohne nicht manche Schädigung gewisser vorhandener Verhältnisse zurückzulassen, so erlitt auch bei Dingelstedt,

namentlich durch den Dramaturgen aber auch durch den Regisseur, das Kunstwerk manch' unberechtigte Erschütterung gerade wegen der starren Durchführung des Prinzips. Gesamtwirkung galt Dingelstedt als das höchste, und diese hat er allerdings, oft mit einzigartiger Gestaltungskraft, zu erzielen gewußt.

Die Betrachtung der Dingelstedtschen Leistungen beweist auch eine wie ungeheure Arbeitskraft diesem Manne innewohnte, und wie er mit dem Theater verwachsen war. Diesen Tatsachen gegenüber sind Bemerkungen Wehls[1]), daß Dingelstedt das Theater nicht am Herzen gelegen, und daß er nie tiefer in demselben aufgegangen sei, auch daß seine dramaturgischen Schriften nie ernst und gründlich gewesen seien, hinfällig. Dingelstedt lag am Theater durchaus etwas; er selbst spricht einmal von sich: „Ich, der ich meiner Natur nach, nicht eine Stunde müßig sein kann“ [2]) und „wer ein Paar Sohlen auf den Brettern zerrissen hat, der läßt nicht mehr von der reizvollen Welt der gemalten Leinwandfetzen, der bunten Seidenlappen, des Rauschgoldes, der plötzlich geöffneten Versenkungen, des Gas- und Schminkeduftes[3]).“ Es sei nur erinnert an die Uraufführung der Hebbelschen Nibelungen, an die erste Gesamtaufführung der Königsdramen. Hätte ihm nicht sehr viel am Theater gelegen, er hätte es sich wirklich bequemer machen können. Daß dazu keine große Schwierigkeit gehört, beweisen genug andere Hoftheaterintendanten des 19. Jahrhunderts.

Genau 10 Jahre, nachdem die Königsdramen in Weimar über die Bretter gegangen waren, begannen die Meininger ihre Gastfahrten. Adolf Stahr schrieb 1864[4]): „In der Tat, wie würde es wirken, wenn es möglich wäre, daß Dingelstedt mit dieser seiner von ihm geschulten Kunstgenossenschaft die uns in diesen 8 Tagen vorgeführten Leistungen auf Theatern wie denen Berlins und anderer großer Städte Deutschlands produzieren und dem Theaterpublikum deutscher

---

[1]) Feodor Wehl a. a. O. II. Bd. S. 278.
[2]) Münchener Bilderbogen a. a. O. S. 23.
[3]) Ebenda S. 178.
[4]) Adolf Stahr, kleine Schriften a. a. O. III. S. 230 ff.

Nation einmal wieder zeigen dürfte, was sich durch ein wohlgeordnetes, künstlerisch durchgeistigtes Zusammenspiel auch mit geringen[1]) Kräften und Mitteln leisten lasse."

Im ersten Teil der Arbeit war bereits gesagt worden, daß dieser Plan vorhanden war, leider aber nicht zur Ausführung kam.

Wenn aber jener Plan zustande gekommen wäre, so hätte der Ruhm dieser Bühnenreform Weimar zugesprochen werden müssen und nicht den Meiningern!

Denn was brachten die Meininger Neues? Max Martersteig teilt mit[2]) daß von den Meiningern, abgesehen von dem zeitlichen Stück Bühnenkunst, das sie repräsentierten, nachhaltige Anregungen gegeben seien, die die moderne Regie dankbar zu weiteren Fortschritten verarbeitet habe. Durch die Wandergastspiele, nunmehr hunderttausenden vermittelt, sei die gewohnte Öde und lange Weile der klassischen Dramen durch die Wogen hellster Begeisterung überflutet worden. Der Eindruck sei nicht allein von den blendenden durch plastische Dekorationen und Kostüme bewirkten Bühnenbildern ausgegangen, sondern in höherem Maße noch von der Geschicklichkeit, mit der diese Regiekunst das dramatische Interesse über jene Untiefen und an den Klippen vorbei zu führen verstand, wo sonst entweder jede Illusion vermißt wurde oder eine nicht gewollte mit unfreiwilliger, parodistischer Wirkung eintrat. Es waren auch keine seelenlosen Statisten auf der Bühne, die Erregung mit den üblichen konventionellen Gesten „machten". Dazu kam eine gründliche Betonung des stummen oder passiven Spiels. — Doch auch an Entartungen fehlte es leider nicht. Das Theater wurde eine Art kulturhistorisches Panorama und an Stelle der gesammelten geistigen Anteilnahme an der Dichtung trat ein fanatisches Interesse für Äußerlichkeiten, für Tapezierer- und Schneiderkünste. Weit verfehlter als das aber war: daß oft das einfachste aber wichtigste Gesetz der dramatischen Kunst umgestürzt wurde: im Drama gibt es kein Nebeneinander,

---

[1]) Gemeint ist die Anzahl und der Vergleich mit großen ersten Bühnen.

[2]) Vgl. Max Martersteig, Das deutsche Theater ... a. a. O. S. 642 f.

sondern immer nur ein Aufeinander[1]). „Man merkte bei den Meiningern, daß eine malerische Phantasie das erste Wort sprach und nicht eine dramaturgische. Im gemalten Bild können verschiedene Vorgänge gut neben einander stehen; der Beschauer hat Zeit von einem zum anderen zu schweifen und aus den Eindrücken der Details sich alsbald wieder die verbindende Einheit zu rekonstruieren. Anders im Bild der Bühne, das in seiner Gesamtheit in fortwährender Bewegung ist. Hier muß stets die Partie des Bildes, die in der zeitlichen Folge gerade als dramatischer Dynamismus wirken soll, stets so weit vorbetont sein, daß alle anderen Partien im zweiten Plan in eine relative Bewegungslosigkeit rücken, gewissermaßen in den Schatten zu stehen kommen, wobei eben Schatten und Licht im Bühnenbild fortwährend wechseln. Nur so geht die Phantasie sicher in der Führung des Dichters. Das versahen die Meininger gründlich und grundsätzlich. Nach der Generalregel, „immer lebendig, immer lebendig“ wurden die Nebenvorgänge oft durch Lärm und Bewegung so aufdringlich, daß nur allzu häufig die Haupthandlung überhört und übersehen — oder eben gar nicht gehört wurde. — Eigentliche Neuerungen im Dekorationswesen brachten die Meininger nicht; nur die Anwendung der sonst dem Salonstück und der Oper vorbehaltenen sorgfältigeren Intimität des Milieus auch im klassischen Drama war der dankenswerte Fortschritt. — Die Anwendung plastisch hergestellter Dekorationsstücke wie Säulen, Portale, Türen, bewirkte eine größere Illusion und schaltete konventionelle Lächerlichkeiten, die gerade in der Darstellungsweise klassischer Dramen immer gedankenlos beibehalten waren, aus“ [2]).

Vergleichen wir die Charakteristik der Meininger mit Dingelstedt und dessen Leistungen, so ergibt sich notwendigerweise, daß das, was hier lobend bei den Meiningern anerkannt wird, bei Franz Dingelstedt im Hoftheater zu Weimar von 1857—1867 bereits vorhanden war, mit Ausnahme der sehr anzuerkennenden neuen plastischen Dekorationen, und

---

[1]) Vgl. Willy Rath; Die Meininger. Eckhardt, Ein deutsches Literaturblatt 5. Jahrgang, Heft 7 S. 447—454.

[2]) Max Martersteig, Das Deutsche Theater ... a. a. O. S. 645—646.

jener Entartungen, die ohne Scheu bei den Meiningern gerügt werden.

Martersteig deutet in seinem Werke nur auf Besserungen unter Dingelstedt im Vergleich zu sonstigen Theatern hin[1]). Adolf Wilbrandt glaubt in seinen Erinnerungen[2]) an die Tatsache des Dingelstedtschen Meiningerruhms und berichtet von einem Gespräch mit Dingelstedt, der ihm gesagt habe, „sehen Sie, so gehts! Das hab' ich gemacht; vielleicht hab' ichs schon zuviel gemacht. Und nun heißt es: Die Meininger!" Bamberg[3]) behauptet, daß man „lange schon vor den Meiningern meisterhafte Volksscenen im Verhältnis zu den Mitteln prächtige dekorative Bilder bewundern" konnte und führt unter den Beispielen gerade „Julius Cäsar" an, jenes Stück, mit dem die Meininger im Mai 1874 zum ersten Mal in Berlin auftraten und einen Riesenerfolg hatten[4]). Der Vergleich der vorangegangenen Darstellungen mit der Meininger Charakteristik muß mit notwendiger Konsequenz den endgültigen Schluß ziehen, daß in der deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts geredet werden muß von „Dingelstedttum" und nicht von „Meiningertum"!

Gewiß: der Ruhm der Meininger, diese jahrelangen Gastfahrten veranstaltet, und so das Kunstwerk hunderttausenden vermittelt zu haben, ist in der Theatergeschichte unvergänglich. Daß aber den Meiningern auch das Verdienst zukommt, Schöpfer der berühmten Theaterreform gewesen zu sein, beruht auf einem Irrtum. Das ist lediglich Dingelstedts Verdienst. Das „Neu" der plastischen Dekorationen ist durchaus gut zu heißen, bedeutet aber den großen Reformen Dingelstedts gegenüber keine gleichwertige Zahl, nur einen Fortschritt der Meininger, die auf Dingelstedtscher Grundlage aufbauten.

Es ist berichtet, daß der damalige Erbprinz Georg von Meiningen bei der Uraufführung des Gesamtcyklus der Königsdramen 1864 im Weimarer Hoftheater als Zuschauer geweilt,

---

[1]) Martersteig, Das Deutsche Theater . . . a. a. O. S. 273.

[2]) Stuttgart und Berlin 1905 Cottasche Buchhandlung Nachflg. S. 59f.

[3]) Bamberg, Otto Lehfeld . . . a. a. O. S. 20 und 21.

[4]) Gaehde, Das Theater . . . (Natur u. Geisteswelt) a. a. O. S. 125.

und dort seine ersten Anregungen empfangen habe[1]. Von dem Fürsten muß hoch anerkannt werden, daß er sich mit verständnisvollem Blick die Dingelstedtschen Reformen geistig zu eigen machte, um mit diesem Eigentum dann selbst zu wuchern, und daß er endlich durch die Gastfahrten seines Theaters dem deutschen Theater einen so großen Dienst erwies.

Daß Dingelstedt bisher nicht der Ruhm zuerkannt wurde, der ihm gehört, ist natürlich! Im Jahre 1864 war der bekannte Historiencyklus, und die Kritiker aller Zeitschriften, die wir zitiert haben, sind des Lobes voll. Es ist gezeigt, in welchen Beziehungen besonders, und was ihnen durchaus neu erschien. Im Jahre 1866 verrichtete Dingelstedt mit der Sturmaufführung seine letzte Arbeitstat in Weimar. Es wurde gezeigt, daß damit Dingelstedts Tätigkeit in Weimar nun vollständig innerlich zu Ende war, und wie die Wiener Pläne in verstärktem Maße ihn beschäftigten. Es ist klar, daß durch das Scheitern des Berliner Gastspiels auf jede Anerkennung der Reformen von seiten der Außenwelt verzichtet werden mußte. Wie es dem einzelnen Schauspieler heute noch geht, so ging es damals Dingelstedt und seinem Theater. Nur den Schauspieler, der hier und dort und überall gastiert, kennt die Welt; während andere trotz noch so großer Bedeutung, wenn sie immer an ihren Theater bleiben, die Welt nie kennen lernt. Wenn das Theater Georgs von Meiningen nur in Meiningen selbst gespielt, und nie Gastfahrten angetreten hätte, so wäre der Name Meiningen nie zu einem Namen höchster Bedeutung in der Theatergeschichte geworden. Auch hier würde ein anderer, natürlich wieder später, wie die Meininger nach Dingelstedt den eigentlichen Dingelstedtruhm, das Dingelstedttum, der Welt übermittelt haben.

Damit stehen wir am Ende der Betrachtung, die der Weimarer Wirksamkeit Franz Dingelstedts galt. Wir greifen auf unsern Leitspruch zurück: „Nicht auf die Mittel kommt es an, sondern auf den Geist, mit welchem die dramatische Arbeit des Dichters, die künstlerische Absicht, verwirklicht wurde.“ ... Dingelstedt hatte stets das Streben, des Dichters

[1]) Vgl. Heinrich Grans a. a. O. S. 94.

künstlerische Absicht zu verwirklichen. Daß er hier und da am äußersten Rande des Hauptweges schritt, manchmal sogar auf Nebenwegen sich verirrte, ist das Los jedes Strebenden. —

Er erfaßte auch schon die weittragende Idee eines Schauspiel-Bayreuth, die erst in jüngster Zeit durch Adolf Bartels arbeitsreiche Bemühungen in Weimar verwirklicht zu werden beginnt, erfaßte mit dieser Idee die höchste künstlerische Absicht jedes großen Dichters und wies dadurch, vielleicht noch unbewußt, auf den Kern des Bayreuth hin, das Richard Wagner für sich erträumte, nicht auf das Bayreuth, wie es jetzt besteht, wenn er über die Aufführung seiner in Wien verfaßten Fausttrilogie schreibt[1]): „Nun möchte ich noch auf das Wo? Wie? Wann? dieser Aufführung hinweisen. Ich denke an keines der bestehenden Hoftheater . . sondern an ein neutrales, freies Terrain, an Bayreuth wie an ein deutsches Olympia . . . Soll das Wagnertheater, nachdem die großartige Aufgabe seines Schöpfers, der „Nibelungenring" gelöst worden, unbenützt und leer stehen? Wie, wenn in Olympiaden-Intervallen cyklische Darstellungen hervorragender klassischer wie moderner Bühnenstücke oder Gesamtgastspiele von anerkannt ersten Bühnenkünstlern vor einem Elite-Publikum veranstaltet würden? Wenn einer von diesen Festtagen im Theaterkalender der Zukunft der Fauttrilogie gehörte? . . . . Was hindert uns, den Goethe in Bayreuth mit Faust zu feiern? Den ganzen Wallenstein an einem Tage hat Weimar am Schillertage: Mittwoch, den 11. November 1863 geboten . . . Wer, wie mir ein günstiges Geschick beschieden hat, in der deutschen Theatergeschichte seßhaft ist, der darf auf einen Bayreuther Faust- und Festtag einstweilen von weitem hinzeigen, ohne darum leichtsinniger Projektemacherei sich zeihen lassen zu müssen." . .

Das war der letzte Wunsch Franz Dingelstedts . . . . .

---

[1]) Joseph Bayer: Besprechung der Dingelstedtschen Fausttrilogie in der Neuen Freien Presse. Nr. 11574. Morgenblatt, Wien, Donnerstag 12. November 1896. — Die Fausttrilogie, eine dramatische Studie, abgedruckt: Deutsche Rundschau, herausgegeben von Julius Rodenberg, Bd. 7 (April, Mai, Juni 1876) Berlin, Paetel, S. 208 I. Teil, S. 382, II. Teil.

Anhang I.

Verzeichnis des handschriftlichen Materials bei Professor Dr. Hans Devrient in Weimar. Unveröffentlichte Briefe Dingelstedts an Eduard Devrient (41).

1.	aus Stuttgart:	12. X. 1850
2.	„ „ :	29. X. 1850
3.	„ München:	27. IV. 51
4.	„ „ :	17. I. 52
5.	„ „ :	14. II. 52
6.	„ „ :	7. X. 52
7.	„ „ :	6. XII. 52
8.	„ „ :	3. I. 53
9.	„ „ :	7. V. 53
10.	„ Paris:	21. V. 53
11.	„ München:	4. Juni 53
12.	„ „ :	9. XI. 53
13.	„ „ :	14. I. 55
14.	„ „ :	25. II. 55
15.	„ „ :	31. III. 55
16.	„ „ :	20. IV. 55
17.	„ ? :	25. IV. 55
18.	„ ? :	28. IV. 55
19.	„ München:	10. XII. 55
20.	„ „ :	8. VIII. 56
21.	„ „ :	30. VIII. 56
22.	„ „ :	4. XI. 56
23.	„ Weimar:	28. XI. 57
24.	„ „ :	22. V. 58
25.	„ „ :	27. IV. 1859
26.	„ „ :	12. IX. 59
27.	„ „ :	3. Juni 1860
28.	„ „ :	19. VI. 60

29.	aus Weimar:	9. Oktober 1860
30.	„ „ :	11. V. 61
31.	„ „ :	3. X. 62
32.	„ „ :	21. XI. 63
33.	„ „ :	2. XII. 63
34.	„ „ :	16. XII. 63
35.	„ „ :	5. IV. 66
36.	„ „ :	13. V. 66
37.	„ „ :	19. IX. 66
38.	„ „ :	9. XII. 66
39.	„ „ :	8. IV. 67
40.	„ „ :	7. V. 67
41.	„ Wien (Telegramm)	6. XII. 73.

Anhang II.

Repertoirebestand des Weimarer Hoftheaters unter Franz Dingelstedt (1857—1867)[1].

1. Trauerspiele und Schauspiele.

Spielzeit 1857—58.

Iphigenie auf Tauris von Goethe.
Don Carlos von Schiller.
Torquato Tasso von Goethe.
Götz von Berlichingen von Goethe.
Wallensteins Tod von Schiller.
Faust, I. Teil von Goethe.
Mathilde von Benedix.
Die Grille von Charlotte Birch-Pfeiffer.
Martin Luther oder Die Weihe der Kraft von Werner.
Der Kaufmann von Venedig von Shakespeare.
Hamlet von Shakespeare.
Lorbeerbaum und Bettelstab von Holtei.
Das Regiment Madlo von Rost.
Emilia Galotti von Lessing.
Die Fiammina von Uchard.

[1]) Vgl. Bartels Chronik a. a. O. S. 121—153 u. d. Zettelsammlg. auf d. Großherz. Sächs. Generalintendanz.

Kabale und Liebe von Schiller.
Mutter und Sohn von Charlotte Birch-Pfeiffer.
König Manfreds Kinder von Rank.
Egmont von Goethe.
Cromwells Ende von Raupach.
Der arme Poet von Kotzebue.
Erinnerung von Iffland.
König Renés Tochter von Hertz.
Die drei Wahrzeichen oder das Turnier zu Kronstein
Heinrich von Schwerin von Meyern. [von Holbein.
Deborah von Mosenthal.
Narziß von Brachvogel.
Genoveva von Hebbel.
Kätchen von Heilbronn von Kleist.

Spielzeit 1858—1859.

Günther von Schwarzburg von Apel.
Yelva oder die Stumme von Reißiger.
Florian Geyer von Genast.
Die Räuber von Schiller.
Die Geschwister von Goethe.
Die Sabinerinnen von Heyse.
Die Grille von Charlotte Birch-Pfeiffer.
Wilhelm Tell von Schiller.
Der Wahrspruch von Auerbach.
Das Testament des Großen Kurfürsten von Putlitz.
Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange von Rost.
Die Pfefferrösel von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Spielzeit 1859—1860.

Torquato Tasso von Goethe.
Ein Wintermärchen von Shakespeare.
Martin Luther oder Die Weihe der Kraft von Werner.
Die Braut von Messina von Schiller.
Emilia Galotti von Lessing.
Über den Ozean von Agnes Grans.
Ludwig der Eiserne oder das Wundermädchen aus der Ruhl
Iphigenie auf Tauris von Goethe. [von Rost.

Die letzte Hexe von Rost.
Hermann der Cherusker von Köster.

Spielzeit 1860—1861.

Faust, I. Teil von Goethe.
Ein Kind des Glücks von Charlotte Birch-Pfeiffer.
Elisabeth Charlotte von Heyse.
Der Jude von Cumberland.
Ein Tag vor Weihnachten von Töpfer.
König Lear von Shakespeare.
Wallensteihs Tod von Schiller.
Wilhelm Tell von Schiller.
Götz von Berlichingen von Goethe.
Die Nibelungen, I. und II. Teil von Hebbel.
Maria Stuart von Schiller.
Romeo und Julia von Shakespeare.
Kaiser Heinrich IV. von Biedermann.
Otto von Wittelsbach von Babo.
Richard III. von Shakespeare.
Die Räuber von Schiller.
Die Nibelungen, III. Teil von Hebbel.
Der Jude von Cumberland.
Clavigo von Goethe.
Der Goldbauer von Charlotte Birch-Pfeiffer.
Philippine Welser von Redwitz.

Spielzeit 1861—1862.

Götz von Berlichingen von Goethe.
Galileo Galilei von Glaser.
Die Räuber von Schiller.
Vor hundert Jahren von Raupach.
Medea von Grillparzer.
Die Braut von Messina von Schiller.
Kabale und Liebe von Schiller.
Macbeth von Shakespeare.
Iphigenie auf Tauris von Goethe.
Phädra von Racine.
Ein vest Burg ist unser Gott von Müller.
Das bemooste Haupt oder Der lange Israel von Benedix.

Die Lieder des Musikanten von Kneisel.
Sappho von Grillparzer.
Emilia Galotti von Lessing.
Der Landwirt von Amalie von Sachsen.
Uriel Acosta von Gutzkow.
Romeo und Julia von Shakespeare.
Don Carlos von Schiller.
Maria Stuart von Schiller.
Wilhelm von Oranien in Whitehall von Putlitz.
Das Kätchen von Heilbronn von Kleist.
Hamlet von Shakespeare.
Der Fechter von Ravenna von Halm.
Die Jungfrau von Orléans von Schiller.
König Heinrich IV., Erster Teil von Shakespeare.
Der arme Poet von Kotzebue.
Nathan der Weise von Lessing.

Spielzeit 1862—1863.

Kaiser Otto III. von Biedermann.
Vor hundert Jahren von Raupach.
Martin Luther oder Die Weihe der Kraft von Werner,
Die Jungfrau von Orléans von Schiller.
Der Nabob von Gottschall.
König Renés Tochter von Hertz.
Othello von Shakespeare.
Die Geschwister von Goethe.
Die deutschen Komödianten von Mosenthal.
Medea von Grillparzer.
Emilia Galotti von Lessing.
Macbeth von Shakespeare.
Kabale und Liebe von Schiller.
Phädra von Racine.
Ein Wintermärchen von Shakespeare.
König Richard II. von Shakespeare.
Die Verschwörung des Fiesko zu Genua von Schiller.
König Heinrich IV. I. Teil von Shakespeare.
König Heinrich IV. II. Teil von Shakespeare.

Spielzeit 1863—1864.

Eine Tochter des Südens von Charlotte Birch-Pfeiffer.
Die Geschwister von Goethe.
Othello von Shakespeare.
Hermann der Cherusker von Köster.
Der Fechter von Ravenna von Halm.
Wallensteins Lager von Schiller.
Die Piccolomini von Schiller.
Wallensteins Tod von Schiller.
Der Landwirt von Amalie von Sachsen.
König Heinrich V. von Shakespeare.
Der Kaufmann von Venedig von Shakespeare.
Nathan der Weise von Lessing.
Judith von Hebbel.
Kabale und Liebe von Schiller.
Der alte Magister von Benedix.
Eine kleine Erzählung ohne Namen von Görner.
Emilia Galotti von Lessing.
König Richard II. von Shakespeare.
König Heinrich IV. I. Teil von Shakespeare.
König Heinrich IV. II. Teil von Shakespeare.
König Heinrich VI. I. Teil von Shakespeare.
König Heinrich VI. II. Teil von Shakespeare.
König Richard III. von Shakespeare.
Turandot von Schiller.

Spielzeit 1864—1865.

Friedrich II. von Hohenstaufen von Fischer.
König Heinrich VI. I. Teil von Shakespeare.
Torquato Tasso von Goethe.
Die lachende Anna und die weinende Anna von Förster.
Berthold Schwarz oder Die deutschen Erfinder von Rost.
Hans Lange von Paul Heyse.
Graf Waldemar von Freytag.
Im Vorzimmer Seiner Excellenz von Hahn.

Spielzeit 1865—1866.

Die Tochter des Lotsen von Agnes Grans.
Ein deutscher Krieger von Bauernfeld.

Ulrich von Hutten von Köster.
Prinzessin Montpensier von Brachvogel.
Dorf und Stadt von Charlotte Birch-Pfeiffer.
Der Sturm von Shakespeare.
Nathan der Weise von Lessing.
Julius Cäsar von Shakespeare.
Torquato Tasso von Goethe.

Spielzeit von 1866—1867.

Die Grille von Charlotte Birch-Pfeiffer.
Dorf und Stadt von Charlotte Birch-Pfeiffer.
Die Verschwörung des Fiesko zu Genua von Schiller.
Eine kleine Erzählung ohne Namen von Görner.
Stauf und Welf von Lindner.
Die verhängnisvolle Wette von Holbein.
Torquato Tasso von Goethe.
Eine Gewissensfrage von Feuillet.
Wilhelm Tell von Schiller.
Prinzessin Montpensier von Brachvogel.
Egmont von Goethe.
Die letzte Puppe von Albert Träger.
Faust, I. Teil von Goethe.

2. Lustspiele und Schwänke.

Spielzeit 1857—1858.

Minna von Barnhelm von Lessing.
Der Frauenkampf von Scribe.
Der Ritter der Damen von Hiltl.
Rose und Röschen von Charlotte Birch-Pfeifer.
Die Aufforderung zum Tanze von Dumas.
Voltaires Ferien von Herrmann.
Der Widerspenstigen Zähmung von Deinhardtstein.
Bürgerlich und Romantisch von Bauernfeld.
Die beiden Klingsberg von Kotzebue.
Der häusliche Zwist von Kotzebue.
Des häuslichen Zwistes Jahrestag von A. von Maltitz
Was ihr wollt von Deinhardtstein. (Shakespeare).
Stadt und Land von Kaiser.

Steffen Langer aus Glogau von Charlotte Birch-Pfeiffer.
Der Majoratserbe von Amalie von Sachsen.

Spielzeit 1858—1859.

Die Einfalt vom Lande von Töpfer.
Der selige Lionel von Scribe.
Die Annaliese von Herrsch.
Frauentränen von Winterfeld.
Freund Grandet von Marie von Wittgenstein?
Eine Ohrfeige um jeden Preis. Von A. P.?

Spielzeit 1859—1860.

Badekuren von Putlitz.
Mein Mann geht aus von Scribe.
Wie denken Sie über Rußland? von Moser.
Romeo auf dem Bureau von Wehl.
Eine Räubergeschichte von Görner.
Was ihr wollt von Shakespeare.
Das Urbild des Tartüffe von Gutzkow.
Pitt und Fox von Gottschall.
Das Gefängnis von Benedix.

Spielzeit 1860—1861.

Der Geizige von Molière.
Die gefährliche Tante von Albini.
Minna von Barnhelm von Lessing.
Mit der Feder von Schlesinger.

Spielzeit 1861—1862.

Was ihr wollt von Shakespeare.
Donna Diana von Moreto.
Der Vicomte von Letorieres oder Die Kunst zu gefallen
Die Krinolinenverschwörung von Benedix. [von Blum.
Der Widerspenstigen Zähmung von Shakespeare.
Der Majoratserbe von Amalie von Sachsen.
Nach Mitternacht von Koch.
Der Königsleutnant von Gutzkow.
Minna von Barnhelm von Lessing.
Der Verräter von Holbein.
Das Liebesprotokoll von Bauernfeld.

Der Verschwiegene wider Willen von Kotzebue.
Der zerbrochene Krug von Kleist.
Der gerade Weg ist der beste von Kotzebue.
Der Geizige von Molière.

Spielzeit 1862—1863.

Die Fremden von Benedix.
Eine Tasse Thee von Neumann.
Die Martinsgänse von Hagemann.
Zopf und Schwert von Gutzkow.
Das Tagebuch von Bauernfeld.
Dre Komödie der Irrungen von Shakespeare.
Extreme berühren sich von Schlönbach.
Rosenmüller und Finke von Töpfer.
Der Vetter von Benedix.

Spielzeit 1863—64.

Ein Abenteuer Ludwig Devrients von Apel.
Plauderstunden von Gaßmann.
Gänschen von Buchenau von Friedrich.
Der Störenfried von Benedix.
Dir wie mir von Roger.
Monsieur Herkules von Belly.
Die Unglücklichen von Kotzebue.
Aus Liebe zur Kunst von Moser.
Von sieben die häßlichste von Angely.
Der Präsident von Kläger.
Minna von Barnhelm von Lessing.
Im Wartesaal erster Klasse von Müller.
Er soll Dein Herr sein von Moser.

Spielzeit 1864—1865.

Die Kompromittierten von Rosen.
Der Zigeuner von Berla.
Was ihr wollt von Shakespeare.
Feuer in der Mädchenschule von Reineke.
Der Sommernachtstraum von Shakespeare.
Rosenmüller und Finke von Töpfer.
Die Anna-Liese von Herrsch.
Wie es euch gefällt von Shakespeare.

Spielzeit 1865—1866.

Die Liebesdiplomaten von Henrion.
Der beste Ton von Töpfer.
Liebe im Arrest von Putlitz.
Das Schwert des Damokles von Putlitz.
Die zärtlichen Verwandten von Benedix.
Sie hat ihr Herz entdeckt von Königswinter.

Spielzeit 1866—1867.

Feuer in der Mädchenschule von Reinecke.
Der Pariser Taugenichts von Töpfer.
Ich bleibe ledig von Blum.
Sie hat ihr Herz entdeckt von Königswinter.
Erziehungsresultate von Blum.
Gänschen von Buchenau von Friedrich.
Der Apfel von Banville.
Ein Arzt von Wages.
Spielt nicht mit dem Feuer von Putlitz.
Die Epigramme von Benedix.
Ich werde mir den Major einladen von Moser.
Viel Lärm um Nichts von Shakespeare.
Bürgerlich und Romantisch von Bauernfeld.
Der Sommernachtstraum von Shakespeare.
Das Urbild des Tartüffe von Gutzkow.

3. Opern.

Spielzeit 1857—1858.

Tannhäuser von Wagner.
Fidelio von Beethoven.
Die Hochzeit des Figaro von Mozart.
Die Schweizerfamilie von Weigl.
Johann von Paris von Boieldieu.
Der Freischütz von Weber.
Alceste von Gluck.
Doktor und Apotheker von Dittersdorf.
Weibertreue oder Kaiser Konrad von Weinsberg von Schmidt.
Der Traum einer Sommernacht von Thomas.
Der Wildschütz von Lortzing.
Jakob und seine Söhne von Méhul.

Die Jüdin von Halévy.
Der Barbier von Sevilla von Rossini.
Oberon von Weber.
Die Saalnixe von Kauer.

Spielzeit von 1858—1859.

Alceste von Gluck.
Die Puritaner von Bellini.
Komala von Sobolewsky.
Der Barbier von Sevilla von Rossini.
Donna Diana von West.
Fidelio von Beethoven.
Die Jüdin von Halévy.
Lucrezia Borgia von Donizetti.
Die Zauberflöte von Mozart.
Der Barbier von Bagdad von Cornelius.
Norma von Bellini.
Die Entführung aus dem Serail von Mozart.
Don Pasquale von Donizetti. [Sachsen-Koburg-Gotha).
Diana von Solange von Prechtler. (Herzog Ernst II von
Der schwarze Domino von Auber.
Georg Neumark und die Gambe von Rietz.

Spielzeit 1859—1860.

Der Prophet von Meyerbeer.
Die Favoritin von Donizetti.
Das Nachtlager von Granada von Kreutzer.
Stradella von Flotow.
Bramah und die Bajadere von Auber.
Frauenlob von Lassen.
Die Hugenotten von Meyerbeer.
Die lustigen Weiber von Windsor von Nicolai.
Der Freischütz von Weber.
Don Juan von Mozart.
Euryanthe von Weber.
Jessonda von Spohr.

Spielzeit 1860—1861.

Tannhäuser von Wagner.
Die Verlobung bei der Laterne von Offenbach.

Jessonda von Spohr.
Rienzi von Wagner.
Macbeth von Chelard.
Der Maurer und der Schlosser von Auber.
Christine, Königin von Schweden, von Redern.
Hernani von Verdi.
Orpheus in der Unterwelt von Offenbach.

Spielzeit 1861—1862.

Die Zauberflöte von Mozart.
Faust von Gounod.
Iphigenie in Aulis von Gluck.
Gustav oder Der Maskenball (Die Ballmacht) von Auber.
Die weiße Frau von Avenel (Die weiße Dame) von [Boieldieu.
Fra Diavolo von Auber.
Fortunios Lied von Halévy. (Offenbach).
Die Kinder der Heide von Rubinstein.

Spielzeit 1862—1863.

Iphigenie auf Tauris von Gluck.
Rigoletto von Verdi.
Der Wasserträger von Cherubini
Tannhäuser von Wagner.
Beatrice und Benedikt von Berlioz.
Don Juan von Mozart.
Der Barbier von Sevilla von Rossini.
Der Troubadour von Verdi.

Spielzeit 1863—1864.

Die Hugenotten von Meyerbeer.
Die Stumme von Portici von Auber.
Zampa oder Die Marmorbraut von Herold.
Zar und Zimmermann von Lortzing.
Die Katabomben von Hiller.
Die Statue von Reyer.
Lohengin von Wagner.
Die Jüdin von Halévy.

Spielzeit 1864—1865.

Der fliegende Holländer von Wagner.

Des Sängers Fluch von Langert.
Marie oder die Tochter des Regiments von Donizetti.
Der Barbier von Sevilla von Rossini.
Faust von Gounod.
Der Vampyr von Marschner.
Der Prophet von Meyerbeer.
Jakob und seine Söhne (Joseph von Egypten) von Méhul.
Der Cid von Cornelius.
Orpheus in der Unterwelt von Offenbach.
Der Freischütz von Weber.

Spielzeit 1865—1866.

Die Loreley von Bruch.
Der Barbier von Sevilla von Rossini.
Marie oder die Tochter des Regiments von Donizetti.
Der Troubadour von Verdi.
Die Afrikanerin von Meyerbeer.
Die Korsen von Götze.
Die weiße Dame von Boieldieu.

Spielzeit 1866—1867.

Zampa oder die Marmorbraut von Herold.
Der Prophet von Meyerbeer.
Astorga von Abert.
Martha von Flotow.
Die Zauberflöte von Mozart.
Lara von Maillard.
Der Freischütz von Weber.

4. Märchen-, Singspiele, Possen, Ballette.

Spielzeit 1857—1858.

Adrien von Ostade von Treitschke.
Die Fischerin von Goethe (Corona Schröter).
Zwölf Mädchen in Uniform von Angely.
Das Fest der Handwerker von Angely.
Pagenstreiche von Kotzebue.
Staberl auf Reisen und auf dem Maskenball von Bäuerle.
Ehen werden im Himmel geschlossen von Rodenberg.

Spielzeit 1858—1859.

Berlin wie es weint und lacht von Berg und Kalisch.

Der Verschwender von Raimund.
Eine Posse als Medizin von Kaiser.
Der Weltumsegler wider Willen von Räder.
Robert und Bertram von Räder.
Der Dorfbarbier von Schenk.
Die Libelle von Flotow.
Der Wirrwarr von Kotzebue.
Der Talisman von Nestroy.
Ein gebildeter Hausknecht oder Verfehlte Prüfungen [von Kalisch.
Lenore von Holtei.
Heidenglück von Rank.

Spielzeit 1859—1860.

Die Wiener in Berlin von Holtei.
Die Polka vor Gericht von Wienrich.
Hunderttausend Thaler von Kalisch.
Gastdarstellung des Herzoglich Braunschweigischen [Balletts.
Ein Abenteuer auf dem Fastnachtsballe von Martin.

Spielzeit 1860—1861.

Spielzeit 1861—1862.

Der Honved von Freisinger.
Der Aktienbudiker von Langer. (Kalisch.)
Der Goldonkel von Pohl.

Spielzeit 1862—1863.

Zu ebener Erde und Erster Stock oder Die Launen des [Glücks von Nestroy.
Gastdarstellung der Ballettgesellschaft des Herrn C. de [Pasqualis.
Bädecker von Belly.
Die Gustel von Blasewitz von Schlesinger.
Sonntagsjäger oder Verplefft von Kalisch und Moser.
Unruhige Zeiten oder Lietzes Memoiren von Pohl.

Spielzeit 1863—1864.

Die Berliner in Wien von Langer und Kalisch.
Der Maschinenbauer von Weirauch.
Wer ißt mit? von Friedrich.

Spielzeit 1864—1865.

Der Schein trügt von Bittner und Pohl.

Spielzeit 1865—1866.

Doktor Fausts Zauberkäppchen von Hopp.
Pechschulze von Salingré.
Doktor Peschke oder Kleine Herren von Kalisch.
Einer von unsere Leut' von Berg und Kalisch.
Gastdarstellungen der Pariser Ballettgesellschaft des [Ballettmeisters Herrn Espinosa.

Spielzeit 1866- 1867.

Ein Morgen auf dem Lande, (Der ländliche Morgen). [(Ballett.)

5. Festspiele, Prologe, Epiloge.

Spielzeit 1857—1858.

Der Erntekranz von Dingelstedt.
Paläophron und Neoterpe von Goethe.
Die Glocke (Schiller) arrangiert von Seitz. (Musik: Stör).

Spielzeit 1858—1859.

Spielzeit 1759—1860.

Vor hundert Jahren von Halm.
Schillers Lied von der Glocke. Musik von Stör.
Goethes Epilog.

Spielzeit 1860—1861.

Spielzeit 1861—1862.

Spielzeit 1862—1863.

Spielzeit 1863—1864.

Zum Shakespearejubiläum: Prolog von Franz Dingelstedt.
Epilog von Rudolf Gottschall.

Spielzeit 1864—1865.

Spielzeit 1865—1866.

Spielzeit 1866—1867.

Lebenslauf

Fritz, Eugen, Heinrich, Rudolf Roenneke, wurde am 31. Juli 1887 als dritter Sohn des damaligen Kaiserlichen Botschaftspredigers Lic. theol. Karl Roenneke in Rom, jetzt als Superintendent in Magdeburg lebend, und seiner Ehefrau Johanna geb. Weiß zu Gmunden am Traunsee in Oberösterreich geboren und evangelisch getauft. Er ist preußischer Staatsangehöriger. Er besuchte die Volksschule in Gommern Bez. Magdeburg und dann die Gymnasien zu Zerbst (Anhalt) und Höxter a. d. Weser. Nach bestandener Reifeprüfung bezog er Herbst 1908 die Universität München für 3 Semester, siedelte Ostern 1910 nach Marburg über und wurde Herbst 1910, wieder bei der Philosophischen Fakultät, in Greifswald inscribiert. Er studierte Germanistik, Geschichte, Kunstgeschichte und Archäologie und hörte Vorlesungen der Herren: Bitterauf, Burger, Heigel, Kroyer, Kutscher, von der Leyen, Muncker, Petersen, Riehl, Schneider, Unger, Wilhelm (München); Busch, Elster, Wrede (Marburg); Ehrismann, Pernice, Schmekel, Semrau, Zingel (Greifswald).
